

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

9

ARTE

LONGHI: *Gli affreschi del Carmine, Masaccio e Dante* - GREGORI: *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni* - ARCANGELI: *Ensor, pittore perplesso*

*Antologia di artisti
Antologia di critici*

Appunti

SETTEMBRE

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1950

Roberto Longhi

**VIATICO
PER CINQUE SECOLI
DI Pittura veneziana**

*in 4º piccolo, pp. 93, 166 tav. f. t.
in nero e 4 in tricromia, rilegatura
in mezza tela e sopraccoperta a colori,
L. 3000*

...una serie di proposizioni snelle espigliate, che inducono a vedere e riconoscere, in senso filologico e critico, quelle opere nelle quali senza dubbio furono fermate le massime prove della pittura veneziana... Il libro resterà fondamentale anche per l'importanza del materiale illustrativo.

(*'L'Arte'*, Gen.-Giu. 1948)

PROPORZIONI

STUDI DI STORIA DELL'ARTE
A CURA DI ROBERTO LONGHI

Volume I. 1943
*in 4º piccolo, pp. 102, 95 tavole f. t.
L. 2000*

Questo volume miscellaneo contiene un ampio saggio di R. Longhi sul *Caravaggio* del quale la critica ebbe a scrivere: 'ognuna delle osservazioni e delle constatazioni presentate e comprovate in ricchissime note, deve essere presa come punto di arrivo o come punto di partenza per le nuove indagini.'

Biblioteca d'arte
S A N S O N I ★ F I R E N Z E

PROPORZIONI

STUDI DI STORIA DELL'ARTE
A CURA DI ROBERTO LONGHI

Volume II. 1948
*in 4º piccolo, pp. 188, 219 tavole f. t.
L. 4000*

In questa raccolta apparve il saggio di R. Longhi: *Giudizio sul Duecento* intorno al quale si ricomponne una revisione di giudizi e di metodi di studio di quel periodo. G. F. Contini in '*Bel-fagor*' del Marzo 1949 definì il saggio longhiano un 'rovesciamento storiografico proposto per la pittura del duecento'.

John Rewald

**STORIA
DELL'IMPRESSIONISMO**

Traduzione di Antonio Boschetto. Prefazione con un ragguaglio su 'L'impressionismo e il gusto degli Italiani' di Roberto Longhi. In 4º piccolo, pp. 326, 408 tavole f. t. in nero e a colori, rilegato in tutta tela, L. 10000

L'edizione italiana contiene un maggior numero di illustrazioni rispetto alla edizione originale, impresse con tal cura da meritare l'elogio incondizionato dell'Autore: 'En Vous félicitant de cette belle publication, je me félicite moi-même de voir mon travail si bien présenté aux lecteurs italiens.'

PARAGONE

*Mensile di arte figurativa e letteratura
diretto da Roberto Longhi*

Anno I - Numero 9 - Settembre 1950

SOMMARIO

ROBERTO LONGHI: *Gli affreschi del Carmine, Masaccio e Dante*

MINA GREGORI: *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*

FRANCESCO ARCANGELI: *Ensor, pittore perplesso*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Jacopino di Francesco* (F. Arcangeli); *Battistello* (R. Causa);

Giani preromantico (A. Corbara)

Di critici: *Giorgio Castelfranco*: Arte e società (su un libro di F. Antal)

APPUNTI

Pizzarro, Lettres à son fils Lucien (r. l.)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, ROBERTO LONGHI,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze



Prezzo del fascicolo artistico L. 350

Prezzo del fascicolo letterario L. 200

Abbonamento cumulativo L. 2200

(Estero L. 3600)

ROBERTO LONGHI

GLI AFFRESCHI DEL CARMINE, MASACCIO E DANTE

TRA i monumenti della pittura italiana, il ciclo di affreschi della Cappella Brancacci nella Chiesa del Carmine a Firenze, è, a buon diritto, il più famoso.

Ed è anche ben noto che l'opera fu affidata, circa il 1424, a un convinto seguace degli ideali 'gotici' ormai declinanti, Masolino da Panicale, che ebbe però accanto a sé, fin dall'inizio, un giovanissimo collaboratore, Masaccio di ser Giovanni da San Giovanni Valdarno, fondatore del nostro Rinascimento in pittura.

Ma perché quella stretta collaborazione ha spesso sviato la critica fino a confondere i caratteri, pur così diversi, dei due artisti, occorrerà narrare in breve la storia dell'impresa come si può indurre dal consenso tra le poche notizie superstite e l'evidenza, non meno probante, di un divario che resta fondamentale; quando bene s'intendano, da una parte gli sforzi dell'anziano per accostarsi ai modi nuovi del collaboratore, dall'altra il progressivo e rapido accrescimento, nel contesto del ciclo, del giovane ajutante rivoluzionario.

Cancellato dalle trasformazioni settecentesche della Cappella, l'ordine superiore della decorazione dove Masolino aveva figurato: nella volta gli Evangelisti, in due grandi lunette la 'Chiamata di Andrea e Pietro' e la 'Navicella'; nello spazio minore a mano sinistra della finestra la 'Negazione di San Pietro', a riscontro del 'Santo che risuscita i morti', dipinto invece da Masaccio, restano oggi superstite soltanto i due ordini inferiori dove già la semplice, grandiosa partitura generale, fra cornici e pilastri di ordine classico (che, a quella data, significa 'brunelleschiano') denunziano subito il prevalere del consiglio del più giovane artista.

Nell'ordine sovrastante, questi intervenne poi nei casamenti e nelle figurine di fondo della grande scena duplice, dipinta da Masolino, con 'la Guarigione dello storpio e la Resurrezione di Tabita', oltre che in alcuni passi più energici della 'Predica ai popoli'; e condusse poi da solo, presso la finestra, la scena, così drammatica e tanto affine alla violenza espressiva dell'amico Donatello, col 'San Pietro che battezza'.

Sulla parete di sinistra dello stesso ordine (ché, nei lavori a fresco, i vari piani dall'alto al basso sono la guida più sicura della consecuzione cronologica) era stata appena iniziata da Masolino, con la testa dolcissima del Cristo protagonista, la grande figurazione del 'Tributo', quando, sui primi del '25, i lavori s'interrompono per una chiamata a Roma. Qui Masolino, avendo sempre accanto il giovane collaboratore, intraprende gli affreschi della Cappella di Santa Caterina, in San Clemente. Ma, interrotta presto anche quest'opera, dove la collaborazione dei due artisti è chiaramente visibile nella grande 'Crocefissione', Masolino viaggia lontano, in Ungheria, mentre Masaccio trascorre a Pisa gran parte del 1426 per attendervi al politico dei Carmelitani.

Rientrato a Firenze forse sui primi del '27, e sempre assente Masolino, Masaccio risale da solo sui ponti di lavoro della Cappella Brancacci e, con la mente ormai ingrandita dai ricordi della statuaria e della ritrattistica romana, riprende e conduce a termine il 'Tributo' e dipinge sul pilastro contiguo la tragica 'Cacciata dei progenitori'. Poi, calati i ponti all'ordine più basso, attende, sui due lati della finestra, ai due brani del 'San Pietro che risana i malati con l'ombra' e della 'Distribuzione dei beni della comunità': forse la sua più alta espressione nella fusione indicibile di dignità antica e di vita moderna, cittadina o rustica. Subito dopo intavola e conduce molto innanzi, nel grande spazio sotto il 'Tributo', il riquadro con la 'Resurrezione del figlio di Teofilo e San Pietro in cattedra'; ma, ancora una volta, lascia a un tratto l'opera in tronco per ritornare a Roma dove la morte lo coglie, a ventisette anni, sui primi del 1428.

Non riguarda quasi il nostro argomento soggiungere qui che le lacune e le scene ancora mancanti del ciclo furono poi colmate e supplite, più di cinquant'anni dopo, da Filippino Lippi.

*

Rammentata in breve questa complessa vicenda esterna, io non saprei che altro consigliare al lettore se non di 'leggere' ora liberamente la serie dei famosi affreschi; e cioè alla prima, senza punto impacciarsi del tema leggendario che vi è pure illustrato. Se l'opera d'arte figurativa è cosa autonoma, e giova credere che lo sia, essa ci potrà dire tutto l'essenziale da sé sola, senza soccorso di erudite didascalie.

E chi, infatti, anche senza sapere che qui sono illustrati principalmente taluni fatti di San Pietro, non sarà subito

preso dalla forza elementare di corposa illusione e, insieme, dall'autorità morale che sorge da queste scene? Porre l'accento sull'intensità di contenuto etico, oppure sulla incomprensibile certezza 'esistenziale' di queste figure, non è che preferenza di inclinazioni nel transito perenne che ogni mente educata ripercorre, nei due sensi, tra la forma e il contenuto: che qui, come in ogni opera riuscita, sono una cosa sola.

Ma perché il sentimento di Masaccio non poteva certamente esprimersi e calarsi che in questa determinata 'forma', vediamo di non trascurarla. Chi credesse, per esempio, di poter abbassare anche di un punto il colmo di luce e di ombra che comprime e quasi spinge le figure dei due nudi puniti da un angelo (si tratta dei due Progenitori esclusi dal Paradiso Terrestre) non riuscirebbe che a diminuire (che in arte vale: distruggere) la tragica altezza di quel dolore cocente.

O s'immagini meno radente e aggressiva la luce che investe e plasma la cerchia di questi astanti togati; meno certo e profondo lo spazio su cui essi assodano il passo e la sosta; meno densa l'ombra ch'essi proiettano al suolo; meno accusato il rilievo di tante teste diverse, barbate, glabre, brune, canute; e svigorirebbe quasi affatto anche la sostanza umana dell'evento che si avverte così rilevante pure innanzi di sapere ch'esso illustra il tema evangelico del 'Tributo di Cristo al gabelliere di Cafarnao'.

Vi è, del resto, una scena del ciclo dove la vanità di simili tentativi risulta, per assurdo, anche più certa. Chi infatti vorrebbe provarsi a diminuire anche di un soffio l'ombra che trascorre nel brano dove 'San Pietro risana i malati con l'ombra'? Ma perché ombra e luce si spiegano in tutto il ciclo con eguale vigore, quel brano potrà ben servire da simbolo inconscio della intenzione più profonda di Masaccio: che fu di risanare 'con l'ombra' la pittura stessa.

E perché così già si accenna alla collocazione storica e culturale di Masaccio, troppo spesso definito 'un Giotto rinato in nuove condizioni', giovi invece insistere sulla frattura incolmabile che lo divide dalla pittura del Trecento. Era stato, il Trecento figurativo, un secolo sublime, una delle grandi epoche dell'arte. Ma guai a privarlo di quel pedale di trascendenza su cui si appoggiano persino le 'scatole mimiche' di Giotto, anche se colme di una gravità che talora rievoca, per nostalgia, qualche tratto del mondo antico. Giotto però purgava costantemente le figure del controllo 'esistenziale' dell'ombra, Masaccio lo ritrova.

Per ritrovarlo, ai suoi giorni, la via era quella degli ‘uomini nuovi’ che l’Alberti poteva bene pareggiare ai classici antichi. Era la via appena aperta dal Brunelleschi nella sua architettura spaziosa e articolata, nella sua cupola ‘eroica’ che cresceva appunto in quei giorni ‘a coprire con sua ombra tutti i popoli toscani’; era anche la via solcata dall’umanità rilevata e brutale di Donatello. Era anche, talora, la strada del ricordo rinato della togata autorità, del carattere fermo di certi ritratti romani. Ma per dare la stessa convinzione di esistenza vitale alla pittura che giace sul piano qualcos’altro bisognava: e forse venne qui in soccorso un’invenzione dantesca, dai trecentisti non voluta intendere.

Dopo la visita al buio dell’Inferno, ove è privazione di lume e pertanto anche d’ombra, Dante, uscito alla luce australe del monte di Purgatorio si fa ripetutamente riconoscere come corpo vivo dall’ombra ch’egli getta. Su questo punto medita, forse, Masaccio: su questo radicale egli intende che anche lo spazio del Brunelleschi può farsi ora abitato e pulsante; e abitato da gente nuova, energica come quella che qui incontriamo: non intesa ad assolvere teneramente e a condannare atrocemente in effigie, ma ad agire fortemente e di persona, in ogni grado. Nell’espressione di questo suo nuovo e attivistico ‘umanismo’ Masaccio non si fermò ad evocare soltanto la scena antica del ‘Tributo’, ma intese presto che gli apostoli potevano ormai comparire per le vie di Firenze e del contado come nel ‘San Pietro che risana con l’ombra’ o nella ‘Distribuzione dei beni’ dove la contadina severa e il mendicante grave, a guisa di un filosofo di campagna, non la cedono in autorità ai protagonisti sacri. Attorno alla ‘Resurrezione del figlio di Teofilo’ accalcò addirittura la folla della minuta borghesia fiorentina e accanto al ‘San Pietro in cattedra’ ritrasse persino certi frati del Carmine, quasi troppo umani nella loro distrazione assonnata; anzi, l’interruzione dell’affresco a quel punto rende lecito sospettare una incertezza dell’artista per la deviazione troppo puntualmente ritrattistica; che sarà infatti portata all’abuso più smaccato dall’incongrua aggiunta di Filippino.

Tale, in breve, il messaggio incompiuto dell’arte di Masaccio. Quel suo modo di rilievo vitale, quasi una rivelazione del segreto dell’esistenza terrena in una fisica nobilitata dall’azione, dové certo riempire i contemporanei di una meraviglia pari a quella che gli spiriti del Purgatorio dantesco pro-

vano nell'accorgersi che Dante è 'vivo' perché 'getta ombra'. Ed anche a noi, oggi, ad ogni nuovo incontro con l'arte di Masaccio, vien fatto di usare il tratto dantesco: 'Colui non par corpo fittizio'. Da questa radice di certezza esistenziale che non s'insabbia in angoscia ma sbocca in azione perenne, procede il mondo rilevato di Masaccio, il suo dramma portato da uomini decisi a risolverlo: e rimane come una delle più alte testimonianze dello spirito umano nell'arte d'Italia.

Nota. — Questo saggio è apparso come prefazione a un album di riproduzioni a colori della Cappella Brancacci edito privatamente dalla Società Pirelli, e non in commercio. Perciò lo riproduco qui, sperando possa interessare a qualche amico che, altrimenti, non saprebbe come trovarlo.

MINA GREGORI

I RICORDI FIGURATIVI DI ALESSANDRO MANZONI

AL COMPIACIMENTO di Gianfranco Contini per l'utilità euristica dei contributi offerti dai fatti figurativi allo storico della lingua letteraria occorre dar seguito, quando lo storico dell'arte disponga di dati che forniscano rapporti lampanti, e ancor più trattandosi di tanto autore. Il ricupero delle fonti figurative della 'Commedia' è sempre in corso: un mondo fantastico la cui dimensione visiva è bene evidente, solo se si abbozza un confronto, come già è stato fatto, col petrarchesco. Nessun tentativo, ch'io sappia, per il romanzo manzoniano; eppure parrebbe autorizzarlo un'analogia estensione del possesso per verba sul reale, che è anche visivo e analogamente possibile d'ispirazioni figurative: restando alla base del silenzio semplicemente la mancata comunicazione dei termini di confronto da parte dei gerenti del materiale figurativo.

Intanto: per il romanzo storico andrà calcolato che l'acume visivo si spende in un'applicazione particolare, rievocatoria, da vedere perciò come prova non solo dello storico, ma dell'artista, come attività inscindibilmente speculante-poetica.

Quando ci si mise il Manzoni, era già nei metodi di quel 'genere' tener conto delle fonti figurative. Il 'bric-à-brac' della ricostruzione storica ancora rudimentale del suo Walter

Scott se ne valeva esplicitamente, come degli oggetti più vistosi; e per suggerimenti di costume, citando Van Dyck nello stilare ritratti secenteschi, ma allo stesso modo con cui non si peritava di farli parlare e agire come le persone dei drammi shakespeariani. Al Manzoni quel sistema di recupero doveva parere turismo storico, colore romanzesco e tuttavia troppo ligio e condizionato. Risulta dall'epistolario che alla prima lettura dell'*'Ivanhoe'* il suo istinto letterario oppose delle riserve, che in seguito ritirò, ma il cui senso è certo ancora nella memorabile lettera al Fauriel del 29 maggio 1822, un lucido programma per il suo romanzo: *'Oso lusingarmi almeno di evitare il rimprovero d'imitazione.'* A questo scopo, faccio quello che posso per penetrarmi dello spirito dell'epoca che voglio descrivere, per vivere in essa... io credo che il miglior mezzo di non fare come gli altri, è di applicarsi a considerare nella realtà la maniera di agire degli uomini, e di considerarla soprattutto in ciò che essa ha di opposto allo spirito *romanesque*. In tutti i romanzi che ho letto, mi sembra di vedere... un'unità artificiale che non si trova nella vita reale.' Questa fermezza di propositi, che avrebbe sottoscritto anche un Flaubert più di trent'anni dopo, significava essere molto innanzi sul gusto dell'Europa letteraria del tempo: e se si pensa che nel giro degli stessi anni il repertorio scottiano riforniva d'eroine anche gli spartiti dell'opera italiana e stava per prestare procedimenti alla pittura di storia.

Fu anche, io credo, la ragione per diffidare delle escursioni suddette nel raggio delle cognizioni artistiche disponibili, e scansarle come abusi storicistici meccanizzati in convenzioni. Di allusioni letterarie pertinenti a un personaggio, nei *'Promessi Sposi'* ce n'è una sola, nel caso di don Ferrante, e si sa che calza a pennello (*'Andò a letto a morire, come un eroe di Metastasio, prendendosela con le stelle'*). Altrimenti. Che diverso senso e peso morale riveste nel palazzotto di don Rodrigo dopo la visita di padre Cristoforo, in una situazione cavata dai romanzi d'intrigo, la suggestione dei ritratti degli antenati, qui soltanto larve diverse e ironiche delle passioni del padrone infuriato.

La discrezione del Manzoni sapeva bene quali suggerimenti debbano essere esibiti e quali restare in termini di fantasia ed essere attivanti e stimolanti, piuttosto; né lo ostacolava la larga parte che in quegli anni riteneva, in materia di romanzo storico, di dover lasciare al verosimile (*'un vero diverso... anzi diversissimo dal reale, ma un vero ve-*

duto dalla mente per sempre o, per parlar con più precisione, irrevocabilmente'), al vero divinato, accanto al vero documentato. Non sapremo mai nulla, dall'opera, delle scintille scoccate di fronte alle testimonianze figurative dell'epoca che andava indagando, che dovevano parergli non abbastanza probanti, per essere citabili, senza pericolo di concessioni romanzesche, accanto alle memorie d'archivio; eppure ne siamo continuamente in sospetto, per la giustezza del taglio visivo, la penetrazione dell'occhio che ricupera il passato di quei luoghi che tutti conoscono. Lasceremo un caso troppo particolare, com'è quello del duello di Lodovico, al momento in cui i due avversari 'si venivano incontro ristretti alla muraglia come due figure di basso rilievo ambulanti'; ma che il sogno di don Rodrigo, nel passaggio dal pensiero primo alla redazione definitiva, guadagni una prevalenza perentoria della visione sul parlato, e che anche una moralità ('era un giorno fuor dell'ordinario, un giorno in cui le cappe s'inchinavano ai farsetti') si fissi immaginosa e tangibile e con una così profonda assimilazione di costume, a modo di proverbio storicizzato, questi sono segni importanti.

Non ne sapremmo mai nulla, senza l'occasione dell'edizione illustrata dei 'Promessi Sposi' e delle sue vicende, senza il suo attivo e il suo passivo. Le lettere al disegnatore, Gonin, le memorie dei testimoni aumentati anche troppo di numero, l'importante comunicazione da parte di Attilio Momigliano di un postumo 'Manzoni illustratore dei Promessi Sposi' in *Pegaso*, 1930, desunto dal manoscritto-traccia per le illustrazioni vergato di pugno dello scrittore e reso noto per la prima volta. Un mazzo di notizie a cui si può ora agevolmente accedere, raccolto da Marino Parenti ('Storia di una celebre impresa manzoniana', Bergamo, 1945) e dal quale chi vuole potrà trarre qualche riflessione. Nel corso del lavoro le prescrizioni dell'autore per la scelta dei soggetti — del resto già bene esaminate dal Momigliano — furono una trama tesa e organizzata, e con che cognizione di causa, sul pittresco che offriva il romanzo, ma, ancor più, sull'osservazione dei caratteri, in taluni di questi casi con indicazioni applicate alla resa propriamente figurale, essendo le tracce delle passioni, per un moralista di quella forza, segnate all'esterno in atti consequenti e insostituibili. E col séguito di un'esplosione di entusiasmi, a disegni eseguiti, al vedersi dinanzi quelle sue creature.

Non ci sarà da dar qui troppo peso all'accuratezza delle ricerche compiute per documentarsi sulle persone storiche

del romanzo nel pubblicarne le sembianze (i ritratti del Conde Duque, di Filippo IV sono desunti dal Velazquez, e via dicendo) perché questo rientrava nelle consuetudini dell'editoria illustrata; ma conteranno piuttosto, a illuminarci sul suo metodo, il garbo con cui in una certa occasione il Manzoni dimostrò di saper leggere addentro, in quelle effigi, e il gusto che ne trasse. Al Gonin che gli aveva passato l'incisione di un ritratto dello Spinola fatto da Van Dyck, che evidentemente ancora non conosceva, egli confidava: 'Ambrogio Spinola m'ha messo addosso un buon umore che mi dura ancora. Viva *les trouailles*, o per dirla nel linguaggio che parlava troppo spesso l'eroe suddetto, *los hallazgos*: in italiano, dimmelo tu'.

E perché non pensare fondatamente, allora, che il recupero del tempo-ambiente del romanzo sia avvenuto anche per confidenze carpite ai testi in figura, qualora ne esistano da potersi supporre accessibili al Manzoni, e per caso, proprio in Lombardia? Perché non pensarla, conoscendo questo episodio anche più esplicito e intenzionale: quando riuscì ad aver a Milano il Gonin, dopo tante insistenze, ché gli premeva di ottenere una certa verosimiglianza nei fondi delle vignette, cioè nelle vedute dei luoghi dove si svolgeva l'azione, se lo portò anche sotto i portici dell'Ospedale, cadendo le feste dell'Annunciata, quando è consuetudine di esporvi la serie dei ritratti dei benefattori. E il Gonin, è risaputo, ne ricavò il tipo che faceva al caso di don Rodrigo, dall'aspetto di un Francesco Camisano, che al secolo aveva avuto una vicenda simile al Lodovico dei 'Promessi Sposi', di figlio di mercante arricchito acceduto alle brigate nobilesche. Ma è certo che, quella passeggiata, il Manzoni se l'era già fatta altre volte per conto suo.

Un'osservazione di risulta intendo lasciare sulla carta. Ed è che l'impresa editoriale assunta di persona, e con tutti i rischi, dal Manzoni, fruttò a noi, importati artisti e attrezature, la pratica dell'incisione in legno in voga a Parigi, e che si deve al gesto del grand'uomo uno dei generi figurativi più serî del nostro Ottocento; restando arra delle benemerenze a venire i trentamila franchi perduti nella sua ingenua speculazione.

*

Perché si tratta di persona che non fece professione né confessione di conoscitore d'arte (anche se non si sa dove finisce la reticenza cattolica, la sfiducia metafisica di sé mede-

simi), senza vagare nella zona dell'inconscio infantile, delle accumulazioni immaginifiche sugli stimoli della letteratura figurata, bibbia degli indotti, non sarà troppo insensato tenere a mente che il ciclo della vita e dei miracoli di San Carlo, la cui esposizione annuale nel Duomo di Milano è un ricorso importante della vita devota ambrosiana, dovette essere passato davanti agli occhi del Manzoni fin da fanciullo. E che, in seguito, il carattere didascalico e largamente popolare di questa consuetudine, che trovava ancora un senso di pratica liturgica, poté essere una strada di determinazione fantastica per un uomo d'interessi, dirò, ma senz'ombra di limitazione, così eteronomi.

Un omaggio voluto dal Cardinal Federigo al grande cugino, quando la Chiesa non l'aveva ancor riconosciuto tra i suoi Santi, questo ciclo iniziato nel 1602, per ricordare a sé e agli altri le opere di 'quella bella vita', e secondato da un'attitudine tanto spiccata della pittura di adeguarsi alle pestilenze e alle carestie, alle processioni e alle carità fiorite, registrandole con l'attualità di ex-voto.

La parte che spetta al Cerano è già sospetta di possibilità di rapporto con le ispirazioni manzoniane /*tavola 1*/; ed è singolarmente portante, perché tocca ragioni espressive, la corrispondenza rilevata dal Dell'Acqua /*tavola 2*/ fra la legatura artificiosa del gruppo dei gentiluomini spettatori alla 'Benedizione delle Croci' e un passo del romanzo, che ne pare la trasposizione in volute verbali, come di chi si provi, per quella via, a cogliere lo spettacolo di un'epoca, e a ricondurlo parimenti in istile: 'Era un girare, un rimescolarsi di gran cappe, d'alte penne, di durlindane pendenti... uno strascico intralciato di rabescate zimarre.' Dirò che il livello, per la maggior parte degli altri casi, è molto limitato, ma tanto più ne aggalla il residuo di cronaca, non affatto trascurabile per il nostro assunto, anche per la sua innegabile disposizione etica. Si veda questo disegno /*tavola 3*/ di Giambattista della Rovere, detto il Fiamminghino, preparato per il ciclo carliano: che scioltezza di racconto, che vena narrativa, non frenate qui dagli impegni troppo ambiziosi del quadro. Pretesto a discrete visuali cittadine, a notazioni di fatti vissuti e d'emergenza, il soccorso del Cardinale accentra animazione premurosa.

Le intenzioni e l'attuazione dell'impresa milanese sono legate al modo in cui s'era configurato, negli ultimi decenni del Cinquecento, lo spirito della Controriforma. Per le nuove necessità celebrative e di edificazione, s'era trovata una du-

rata di racconto ciclico e divulgativo di tono dimesso e insieme ufficiale, e di destinazione popolare, che finiva per riprendere contatti con la realtà d'ogni giorno, con la verità delle cose, semplificando le composizioni manieristiche e concedendosi anche a certi impulsi di libertà pittoriche, sia pure limitati e sottomessi agli obblighi di una forma preordinata, di un abito accademico; atteggiamenti che, allo stato attuale degli studi, si vanno chiarendo come la controfigura cattolica del naturalismo; un naturalismo velato di pietà; e componenti anch'essi d'avvio alla realizzazione dello spirito moderno in pittura, iniziata col Seicento. Mentre ancora non si calcola abbastanza quanto poterono contare anche per questo sbocco gli apporti fino a tutto il Cinquecento degli atteggiamenti lombardi generatori di 'tendenze' (chiariti una volta per sempre dal Longhi nei suoi quesiti caravaggeschi), è certo che il primo centro di raccolta e di chiarificazione, nella sua delimitazione storica, fu tosco-romano. Poccetti, Passignano e Ligozzi, con le prime scioltezze di stesura venezianeggiante, raccolsero il bozzettismo di cui a Firenze si disponeva, almeno dai tempi delle 'Storie di San Filippo Benizzi' e delle 'Storie di Giuseppe' di Andrea del Sarto, e fomentato ancora nell'ombra dello studiolo di Palazzo Vecchio, quasi un innesto di lingua parlata sul volgare illustre; e non è dubbio che a Roma, tra i pittori ufficiali di Sisto V, ci fu chi (Federico Zuccari e Cesare Nebbia) se ne tenne informato.

La storia di questa ripresa fortissima di pietà popolare è ancora nei chiostri e nelle chiese di Firenze: per la sua vitalità le 'Storie' dei Santi fondatori e protettori diventarono descrizioni di costume contemporaneo, fino a individuare l'ambiente, e le architetture, e il ceto delle persone, e se ne potrebbe trarre una raccolta immaginaria di vignette per un romanzo storico di ambiente seicentesco: ma ci sarebbero soprattutto da scegliere tanti fra Galdini, e padri Cristofori, e don Abbondì. Come ci si stupisce che non sia ancor diventata luogo comune la citazione del 'Beato Sostegno in visita al re di Francia' / tavola 4 /, che del Poccetti sta nel chiostro dell'Annunziata, a fronte della scena della riparazione del novello fra Cristoforo. Così è passato primo al traguardo (nel numero 7 di *Paragone*) quel 'Contratto nuziale' del toscano Giovanni da San Giovanni il cui luogo sarebbe davvero sul frontespizio dei 'Promessi Sposi', come morale 'dulcis in fundo'.

Che queste soluzioni, generalmente definite provinciali e

limitate, non siano state d'interesse soltanto locale e riflesso di particolari condizioni di decadimento economico, è dimostrato dalla diffusione che ebbero, rilevata per la prima volta dal Longhi; mentre la ragione non ultima di questa loro fortuna va cercata nell'autorità normativa, di capitale figurativa, che la lunga tradizione accademica aveva procurato a Firenze. Un po' dappertutto le esigenze divulgative dell'Europa cattolica si tipizzano sugli esempi toscani generando casi che si somigliano: in precise zone d'influenza nella Spagna, a Napoli col Corenzio, nell'ambiente genovese dal Tavarone a Giovanni Andrea de Ferrari, sporadicamente per il tramite dello spiritello agitato del Callot e dei pittori viaggianti specializzati in questi nuovi argomenti.

Anche tornati in Lombardia, il problema non si limita al caso dei cicli carliani e va posto in termini più generali. Proprio negli stessi anni, il Nebbia, che il cardinal Federigo aveva conosciuto negli ambienti controriformistici romani, si mette sotto l'insegna dell'umiltà borromea e collabora a formarne il clima pittorico, a Pavia con un limitato intervento dello Zuccaro, ad Arona e all'Isola Bella.

Quanto ai lombardi, il Cerano è, sì, diretto responsabile, per la sua parte, d'innesti toscani, con preferenze che vanno al Ligozzi e al Boscoli, ma già la coincidenza e la contemporaneità d'interessi tra il novarese e gli altri collaboratori delle 'Storie di San Carlo', e l'essere almeno due di essi, il Fiamminghino e Paolo Camillo Landriani, detto il Duchino, d'una generazione più antica e formati e attivi verso il 1590, induce a credere che, per quell'impresa, si attingesse a un gusto preesistente già in loco. Riconosco che a Milano l'apparizione di queste tendenze, fuori del gruppo carliano, è solo sporadica, ma dirò altra volta perché il gusto della capitale parteggiò più per le impalcature dell'estremo manierismo e per le sue affettazioni sentimentali che per quelle attitudini al raccontare, subito palesi, invece, come esplosione felici, non appena si esca nel contado; e ad opera, non raramente, degli stessi pittori. L'incontro con le correnti che già avevano trovato le figurazioni e la sintassi per le nuove necessità di devozione si verificò di fatto, com'era naturale, nei Santuari che sorsero a quegli anni sulle Prealpi tra Piemonte e Lombardia, con l'eresia quasi alle porte.

Intanto, ricercatissimo in queste imprese fu un pittore di livello tutt'altro che scarso e capace d'imporre una cultura, orientata per giunta proprio verso la Toscana: Guglielmo Caccia, detto il Moncalvo. Più anziano di quindici

anni del Cerano, primo protagonista nell'allestimento delle cappelle del Santuario di Crea già dal 1590, consultato e richiesto ai Sacri Monti d'Orta e di Varallo, devoto iconografo dei nuovi culti, il Borsieri nella famosa pagina del 'Supplimento della Nobiltà di Milano' sulla situazione pittorica milanese, di lui annotava all'anno 1619: 'Va dipingendo... in Milano con loda massimamente de' devoti, havendo una gratia, che facilmente ferisce nel lor genio'. Un pittore che, al suo tempo, fu il più importante e autorevole del Piemonte, e stimato anche in Lombardia, come si ricava da questo passo: tanto che il Vermiglio, dopo la fase romana naturalista, ritornando in alta Italia, subì nella sua involuzione il suo influsso, com'è palese nella 'Cena' dell'Arcivescovado di Milano.

Ma dalla fama antica gli storici moderni l'hanno relegato nella classe degli artisti d'interesse e di risonanza non più che locali, con l'etichetta di 'scuola vercellese', e lodato soltanto nelle celebrazioni di campanile: senonché un accenno in nota nello studio su Bartolomeo Cesi di Alberto Graziani (*Critica d'arte*, 1939) a cui tanto si deve per la comprensione di quel delicato momento della pittura italiana, lo pone tra quei pittori che, in regioni diverse, attuavano, con un'intesa originata da un complesso di interiori convinzioni comuni, con consapevolezza di stile e senza abbandoni, l'arte del rigorismo cattolico della Controriforma.

Ed è certo che, per la comune gravitazione verso l'ambiente fiorentino e romano, anche per lui contò soprattutto l'esempio del gruppo Poccetti-Passignano e del Muziano. Nel chiostro di San Francesco a Casale Monferrato (ora adibito ad altri uffici, perfino ad un pubblico deposito di biciclette), le lunette con le 'Storie' del Santo serbano ancora, pur ridotto a larva, un impianto di racconto alla toscana; nella 'Adorazione dei Magi' di Sant'Alessandro a Milano il giovane re Magio è altrettanto poccettesco quanto quello del Cesi in Santa Maria Maggiore a Roma, e la donna in basso a destra convince ancor di più della stessa fonte per il taglio a mezza figura ormai schiettamente picaresco, già instaurato nelle novelle del Poccetti, e per la franchezza del segno.

All'incontro con quella civiltà di 'crisi', un settentrionale come il Moncalvo dovette trovare possibilità di pacifica convivenza, di affinità: tristeza sacrificata degli ambienti spogli, dell'interrogazione a Dio, muzianesca, umiltà di

fronte alla Divinità e al cosmo a cui si rinuncia la superbia umanistica, sembrate riemerse dalle viscere del luogo, spiriti ricongiunti alle antiche fonti. Le facciate di chiese, i sagrati su cui snodano silenziose e felpate processioni, come trasferite dalle piazze assolate e chiassose di Firenze in qualche appartata cittadina del Nord (i lontani silenti da vetrata di Defendente e il naturalismo paziente dei lombardi), s'avvolgono d'atmosfera più che negli esemplari toscani, un'attenzione per la storia indagata e palesata dei sentimenti flagella le teste a brani di ritratti intensi e come confessati. All'intavolatura disciplinata in schemi arcaici per quelle ricerche di pulizia e di semplicità che rinnovavano, per decoro quasi rituale, un austero entusiasmo delle idee formali, sovvenne la cultura giovanile, piemontese, l'esempio delle squadrature generatrici di stupende soluzioni del ciclo vercellese di Gaudenzio Ferrari, là dove aveva espresso con pienezza d'eloquio i suoi spiriti di franco carpentiere. E non è qui il caso di indagare la risonanza che, per converso, soluzioni così personali e autorevoli di una ricerca comune poterono avere sugli altri stretti osservanti, né il temperarsi nell'ultimo tempo del Moncalvo del rigore formalistico in un sogno di classicità, con una sorte simile a quella dei bolognesi legati agli stessi ideali, a cui è punto di riferimento la 'Deposizione' di San Gaudenzio a Novara, databile nel 1620, di una materia filata e flebile attraverso un filtro atmosferico, quasi come in un Tiarini.

L'apprezzamento che il Moncalvo trovò a Milano, con la conseguente trasmissione di spiriti gaudenzieschi, è già stato notato da Costantino Baroni, ma occorre aggiungere questo: che proprio nell'ultimo decennio del Cinquecento, quando si venivano formando gli artisti lombardi che saranno responsabili, dal 1600 in poi, del destino della pittura nel milanese, non passò inosservato anche il suo passaggio da forme locali, laninesche, alla cultura della Controriforma. In tempo utile perché il novarese Cerano se ne informasse: prima di affrontare la parte affidatagli nel 1602 nel ciclo moderno di San Carlo, si avvicina stilisticamente anche al Moncalvo, e le sue prime esercitazioni sulla scia del Caccia sono in due 'Storie del Battista' della Pinacoteca di Lovere, che mi ha fatto conoscere il Longhi. Né si può spiegare, senza aggiungere a personali esperienze la vicinanza col Moncalvo, la serie dei quadretti francescani suddivisi tra il Museo del Castello e la Pinacoteca di Brera, già collegati a ragione dal Pevsner al quadro berlinese dei 'Santi dell'Ordine fran-

cescano' datato del 1600 e, chissà, eseguiti per gli stessi committenti. Nella serie è questo episodio di lazzaretto / tavola 5 / raccontato come si faceva allora anche in Toscana, a desinenze fluide e discorsive, a gocce di pennello. E non fu un incontro occasionale, ma una contiguità ininterrotta: ancora fermo e schietto è per il Cerano il segno della vicinanza del pittore piemontese nella seconda serie cariana, quella dei 'miracoli', iniziata dopo la canonizzazione del Borromeo nel 1610, piena di citazioni toscane e moncalvesche nella monotonia formale delle processioni salmodianti nella nebbia, negli interni di chiese, sullo sfondo di architetture meno improbabili lungo il filo a piombo dei casamenti della Milano secentesca, senza più quelle acuzze prospettiche su cui poggiava ancora il telaio dei 'Fatti della vita di San Carlo'.

S'è detto che l'innesto della cultura toscana è da cercare nei Santuari e nei Sacri Monti sorti uno dopo l'altro sull'esempio di Varallo dalla fine del Cinquecento per una gara difensiva e insieme di concorrenza municipale, e rinnovando l'unità figurativa tra Lombardia e Piemonte. Ma questi itinerari i moderni li hanno trascurati da un pezzo, e non si sa chi ne abbia tratto profitto, se non quell'inglese bizzarro, Samuel Butler secondo, che se ne invaghì, non foss'altro che per quel profumo di lindura morale che ne emana, e ci scrisse sopra due libretti: 'Alps and Sanctuaries of Piedmont and the Canton Ticino' (1881) ed 'Ex-voto' (1888).

Ideati tutti con lo stesso antisistematico disordine, un cronista del tempo, il padre Cultella, nella 'Breve Historia et Descrittione del S. Monte di Crea' (1605), li vedeva, con una appropriata e medioevale immagine di natura, 'spon-tar fuori dal bosco'. Vi concorrono drappelli di maestranze come nelle grandi imprese romaniche, squadroni di platicatori e di pittori legati da una fortissima comunanza sentimentale, e ormai specializzati; sempre gli stessi nomi dovunque si iniziassero nuove fabbriche sacre. Alle disponibilità toscane questi artisti lombardi aggiungono la situazione già singolare della convivenza di pittura e scultura colorata, di continui scambi tra finzione e realtà, istituiti sull'illusionismo lombardo dall'esempio di Gaudenzio Ferrari, e un'elementare oggettività romanica perpetuata per lo stesso tramite. Il significato da consegnarsi alla storia della cultura è di un altro caso d'incrocio d'idiomaticismo lombardo aggiornato alla lingua viva toscana: e l'esposizione del racconto ne guadagna un'efficacia, per così dire, rinforzata e materiata



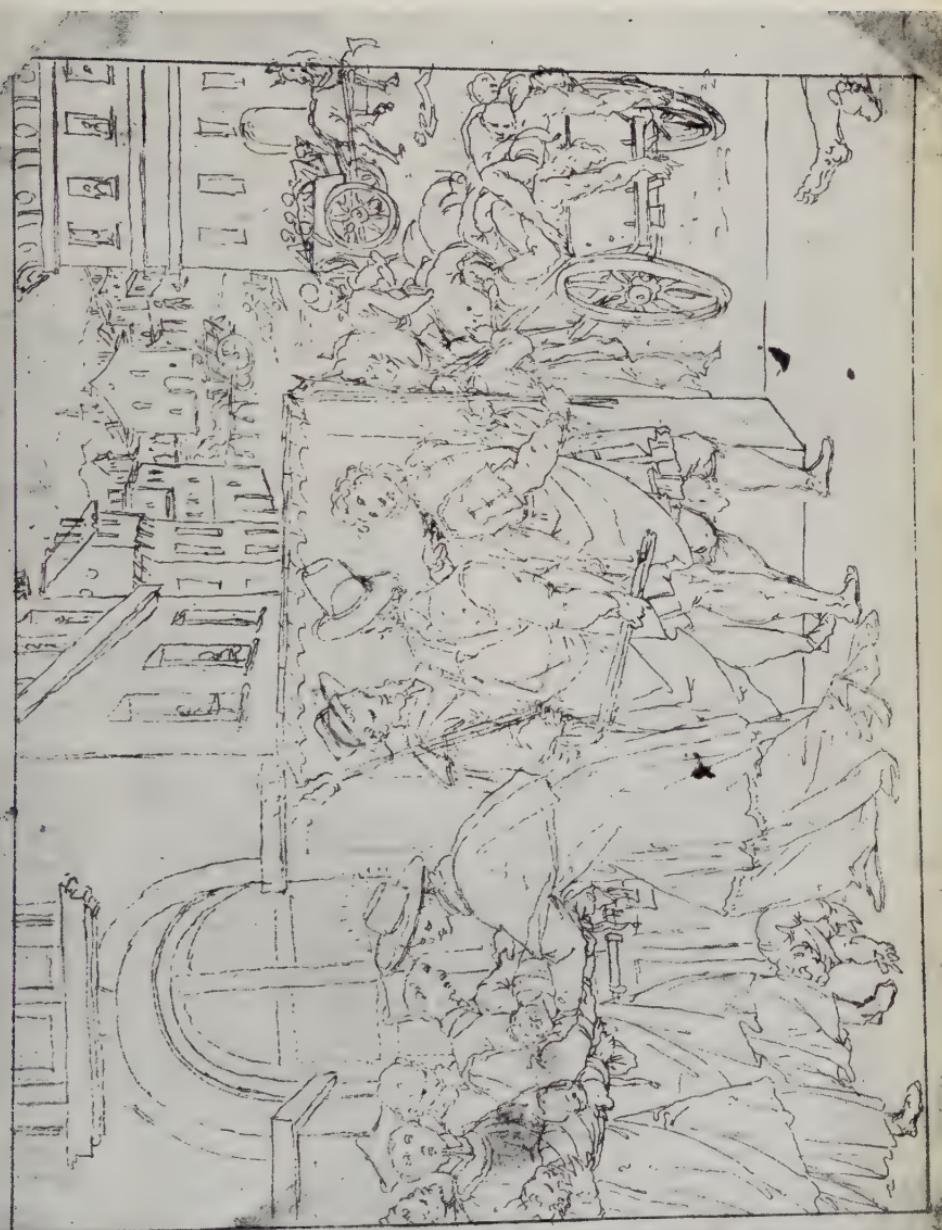
il Cerano: "San Carlo visita gli appeslati" (particolare)

Milano, Duomo



2 - *il Cerano: 'Benedizione delle croci' (particolare)*

Milano, Duomo





L. GRASSI - *de' S. L. HOMMARETTA SECONDO IL TESTAMENTO DEL RE DI FRANCIA*

V. F. VOLPI - *de' S. L. HOMMARETTA SECONDO IL TESTAMENTO DEL RE DI FRANCIA*

V. F. VOLPI

L. R. POCETTI: «Il Beaumanoir ricevuto dal Re di Francia»



5 - *il Cerano: 'un miracolo di San Francesco'*

Milano, Brera



6a e b - G. B. Fiamminghino: "Vestizione dei primi francescani" (particolari) — Orta, Sacro Monte



7 - D. Bussola: 'Un astante alla morte di San Francesco'
Orta, Sacro Monte

8 - D. Bussola e G. Prestinari: 'Vestizione di Santa Chiara'





9 - C. F. Nuvolone: «il medico Girolamo si accerta della verità delle Stimmate»
Orta, Sacro Monte

Io a b - G. G. Barbelli: 'vestire gli ignudi' 'visitare i carcerei'





12 b - Van Gogh: 'pescatore sulla spiaggia' Osterlo, Musco



Bruxelles, Musco

12 a - Ensor: 'il lampista'



di grembiuli di bucato e corsetti colorati, di ceste rustiche, di collarini candidi da prete, ancora freschi come insalata di campo. Oltre i termini dell'estetica toscana, un'offerta inconsapevole di cose entro quell'umile fedeltà ai fatti: da una cappella all'altra è come seguire le tappe di Renzo, capitare nelle stesse congiunture e alle stesse osterie, a quei deschi apparecchiati e odorosi ancora oggi. Un documento dell'epoca parlante come il Ripamonti, in cui sta la veridica storia d'intiere generazioni di devoti (e il ricordo della peste vi è spesso presente): la pittura del Seicento lombardo che il Manzoni ci ha fatto desiderare.

Che egli si sia di proposito documentato in questi luoghi, non ci è noto, ma è lecito sospettarlo. E non credo coincidenza trascurabile, questa: che da ragazzo il Manzoni andava a villeggiare ad Orta, presso una zia, e che nelle cappelle del Sacro Monte si legge la più organica e impressionante di queste storie del costume seicentesco lombardo. L'argomento da trattare, la vita di San Francesco, situato in una condizione umana, offriva maggior esca alle nuove maestranze comacine, deliziosi frescanti, che non trascurarono l'occasione di tener conto anche delle versioni che del soggetto aveva già dato il Ligozzi nel 1600, nel chiostro d'Ognissanti a Firenze. E che storia partecipata, che integrale anacronismo. I fioretti dei primi seguaci di San Francesco si trasformano negli incontri quotidiani dei cappuccini in giro per la questua nei paesi di Lombardia. Tra i primi operatori fin dal primo decennio del Seicento, sono i due Fiamminghini, Giovanni Battista e Giovan Mauro; nel 1617 vi capita il Morazzone, a trattare della Porziuncola, e, ambienta attento, osservando le strade povere, le case rimaste a mezzo e non ancora intonacate. Vi si può conoscere anche Cristoforo Martinoli, detto il Rocca, l'unico morazzonesco citato dal Pevsner nel suo volume del 1928 sulla pittura barocca: piuttosto scarsi gli affreschi, ma semplici e lindi, consapevole pittura per poveri di spirito. (Nella chiesa del convento Cristoforo ha un bel quadro, con la 'Madonna e San Francesco', eseguito nel 1640, di cui ho a mente i bei bianchi e l'impiego dell'illuminazione di proscenio, quasi degasiana, del Bramantino). A questi atteggiamenti non si sottrae nemmeno Carlo Francesco Nuvolone, il Guido di Lombardia: quando vi compare, a partire dal 1630, racconta, con vena sommessa, di suppelli convenzionali, di dame alla moda in visita al proprio confessore.

Dell'importanza delle desunzioni di costume e d'ambiente che il Manzoni poté trarre di qui, ognuno si convincerà sulla documentazione fotografica. Già la tranquilla convivenza di protagonisti e devoti 'moderni', fuori di ogni storicizzazione, è un'indicazione importante di psicologia panreligiosa: e vi partecipano tutti i ceti, dalla coppia 'd'alto affare' venuta a villeggiare nei dintorni (*tavola 6a*), alla povera gente che popola l'eterno ritorno dai campi o dalle filande (*tavola 6b*). E che illuminazione decisiva poté essere il fatto che compaia, in luogo di devozione e in veste di committente, questo ritratto, fatto di ferocia pretenziosa, dell'ideale nobiliare del tempo, questo cinico Conte Attilio, eseguito da Dionigi Bussola (*tavola 7*); quale conferma alle incredibili pagine del 'Marchese Ariberti' e del 'Senatore Arese' che si danno per fonti note al Manzoni (e mi ricorda che, a Crea, stupii al vedermi davanti nell'effige del donatore, e con tutta l'illusione della scultura, il sussiego inesorabile del principe padre della monaca di Monza, 'quel padre').

Se poi si passa dalle citazioni isolate agli spettacoli complessi, vien da pensare a devote rappresentazioni pietrificate per accidente e coi gesti rimasti a mezz'aria. E ci sarebbe da scegliere. È ad Orta questa impressionante vestizione di Santa Chiara (*tavola 8*) impersonata da una qualunque Gertrude, registi il Bussola e il Prestinari. O s'incontrano del Nuvolone vignette di un naturalismo accomodato e descrittivo, che fa già pensare al gusto delle illustrazioni del Gonin (*tavola 9*).

Come la pittura di Santuario si sia diramata, in seguito, dipende dalle sue oscillazioni tra l'osservazione del vero e la vena invincibilmente decorativa. Il suo destino fu di riflettere le richieste dei devoti, gli svaghi dilettanteschi e le pompe dei signori: ma spesso, che rievocazione schietta d'ambiente!

Le estensioni vanno dalla regione dei laghi, al cremonese, alla corte dei Savoia. A Como lavoravano Giambattista e Giampaolo Recchi, e con una loro specialità: sapevano tirare le prospettive dal sottinsù, senza che l'acutezza degli scorti fosse generica; semmai, quando non si trattava di frescare, con un'attenzione, una passività quasi fiamminghe. A loro piacevano le grandi navi lombardesche e bramantesche, li incantavano quei giochi di rose a mille foglie, fino a fare dei quadri di sola prospettiva; riempivano quei vasi di penombra verdina, accogliente: e vi accampavano infatti mendicanti ed appestati. Così trasformavano i quadri sacri

in pittura di genere, travasando in una picaresca esposizione anche la rusticità dei Bassano. Verso il '60 Giampaolo e un nipote sono a Torino: dove già Isidoro Bianchi, buon seguitatore del Moncalvo, aveva affiancato il Morazzzone per illustrare la magnificenza sorgente dei Savoia. Qui i Recchi si mostrano capaci di reggere un soffitto come i decoratori genovesi, e di allietare con deliziose vedutine (Monte dei Cappuccini, contrada di Po, Eremo dei Camaldolesi...) e con l'etichetta manierosa della nuova nobiltà; c'è un'aria tra navarrina e spagnolesca, e non sai se ti trovi al Valentino o al Salon de los Reynos. Prestandosi alla necessità delle celebrazioni, nel castello di Agliè, presso Ivrea, col solito anacronismo, Giampaolo rende attuale perfino l'incoronazione di re Arduino. Si vuole il ricordo delle villeggiature, delle battute nei boschi della Venaria, e i Recchi nei saloni cittadini ne rinnovano il gran gusto. I puttini morazzoneschi si gravano dell'uccellame delle riserve ducali: già con il sapore dei pezzi specializzati del Crivellone.

L'attualità romanzzata dei frescanti lombardi continuava in altri fatti periferici. Saltuaria, nell'opera del cremasco Gian Giacomo Barbelli, famoso ai suoi tempi tra Bergamo, Crema e Brescia. A Crema inseriva nell'«Ultima Cena» della sagrestia di San Benedetto certi austeri ritrattini, certe ceste umilissime di pani; nel 1636-38 in San Giovanni Decollato raccontava, alla scoperta di umili veri, le «opere di misericordia», un soggetto affatto inconsueto dal romanico in qua *tavola 10 a, b/*.

In prosecuzione cronologica al Barbelli, a Cremona, nelle «Storie di San Rocco», un pittore che aveva avuto una formazione caravaggesca (anche se di seconda mano), Luigi Miradori, detto il Genovesino, interessato alle risorse della pittura provinciale lombarda fissava nel 1646 i suoi ricordi della peste sotto la forza del lume, consegnandoceli con per-spicuità allucinante. Ne scelgo la «Processione» *tavola 11/*, snodata sul fortissimo risalto del selciato, come una passacaglia di colorate e spiritose osservazioni di realtà: la statua oscillante del santo, lo sguardo compiaciuto dei fabbriceri, i suonatori allegati sul palchetto, il bianco delle cotte che riappa-re sotto gli archi e si smorza nelle confraternite salmodianti in lontananza.

E si potranno aggiungere altri casi di accordo a queste possibilità, in pittura, di storia del costume. La ritrattistica, ancorata alle antiche tendenze di caratterizzazione confidenziale, di cui si trovano esemplari, tra Daniele Crespi, il

Ceresa, Francesco del Cairo e i Nuvoloni, con una scoperta del soggetto di una sottilità intima, quasi biografica. E qualche scena di seduzione, di gioco, di conversazione, nella stessa rosa di nomi, dove il divario dal ritratto al quadro di composizione è quasi per annullarsi.

Un catalogo abbastanza esteso, come si vede, una costante ambientale abbastanza definita, per avviare un discorso sopra i ricordi figurativi di Alessandro Manzoni; e davvero non si poteva tacere di questa disposizione quasi endemica (se mi è permesso di usare un'espressione del Butler) al romanzesco, di questa evidenza cronachistica clamante, di questa sorta di consentimento morale che sono, quasi predestinazione ai 'Promessi Sposi', nella pittura, e nei fatti ad essa contigui, del Seicento lombardo.

FRANCESCO ARCANGELI ENSOR, PITTORE PERPLESSO

'MER PURE, inspiratrice d'énergie et de constance, buveuse inassouvie de soleils sanglants.

Mer miraculeuse d'Ostende, mer formée d'opales et de perles, mer vierge que j'aime...

Vive la mer!

Vive nos beaux peintres!

Vive la couleur, ornement de nos noces spirituelles!

Vive les jeunes! les jeunes! et encore les jeunes!

J'ignore la littérature moderne. J'ai lu Poë, Baudelaire, Balzac, Cervantès, Homère, Dante, Rabelais, La Fontaine.

La peinture m'offre toutes les splendeurs, avec elle je possède toutes les joies du monde. Ma vision s'est affinée et la terre, les hommes et les choses, les feuilles, les roses de mes aimées me parlent de beauté. Ah! le beau paradis des vrais peintres! Paradis toujours renaissant, devant telles félicités, je crains la nuit noire, éternelle, peut-être, et la mort lente sous la terre décolorée'.

Queste parole sono uscite dalla penna di James Ensor ormai decisamente avviato alla vecchiaia, quando alla sua casa d'Ostenda, già toccata dalla fama, eran cominciati da

tempo pellegrinaggi d'artisti, di scrittori, di critici. Ai loro occhi il maestro belga poteva apparire talvolta come uno spirito inquieto, ma più spesso come uno spirito addentro nei segreti della vita; una specie di sibilla sapiente. Il riflesso della fama, e d'altra parte il rallentamento della sua attività di pittore, accompagnato dall'accrescere delle sue facoltà di evocazione letteraria, venivan producendo nel suo animo una sorta di deposito bizzarro. Le proporzioni e i caratteri della sua vita e della sua arte si alteravano entro di lui, ed egli finiva col comporre di sé un'immagine esclamativa, deviata, iperbolica. L'immagine, coltivata in iscritti e in parole, si trasmetteva alla critica (esempio tipico, il recente e ingenuo libro di Florent Fels) ed è quella che si configura nei passi su riportati. Noi pensiamo che sia francamente inesatta. Non crediamo a un Ensor pronto agli inni e agli slanci; ai 'grandi' sentimenti. Non crediamo a un Ensor Rabelais della condizione umana, Omero del mare d'Ostenda; a un maestro grande e semplice come gli antichi. Tutto sarà Ensor, fuorché uno spirito chiaro, aperto. Forse anche per questo i giovani non lo amano, assetati come sono, fino all'ingiustizia, di sentimenti essenziali. Ho assistito alle loro reazioni, durante le più recenti Biennali: non amano più, forse, nemmeno Renoir; figuriamoci Ensor. Fanno un'eccezione, spesso, per l' 'Entrée du Christ à Bruxelles', questo 'unicum' della sua vita di pittore, questa grande promessa così avaramente mantenuta; ma non è detto che la intendano davvero, che non la sforzino con occhi che corrono subito, col desiderio, a Matisse. Per gustare il sapore difficile, raro, un po' agro della 'cucina' di Ensor occorre un palato avvezzo a molti sapori; occorre un giudizio pronto a farsi storia, situazione particolare. E tuttavia anche a noi, che a un giudizio di tal fatta tentiamo sempre di mirare, non è facile, questa volta, vincere le reazioni del primo impulso; che è, alternativamente, di repulsione e di attrazione. Assaggiata la sua pittura, stupiscono gli inni di Ensor al mare, alla luce, ai colori, alla vita; ché le sue tele inneggiano in tutt'altra maniera, o più spesso non inneggiano affatto; restano cupe, anzi, o cantano in falsetto, o ridacchiano. Per sciogliere almeno un poco la nostra esitazione interna, non conosciamo ancora metodo migliore se non ricapitolare per nostro conto, anche dopo tante parole che sono state scritte su di lui, la storia particolare dell'artista; stimolati, per di più, dalla bella retrospettiva del maestro, allestita nel padiglione belga, alla Biennale veneziana.

*

La vita più intensa del pittore Ensor, la sua vera vita, si svolge in un ventennio, dal 1880 al 1900 circa. Al doppiar del secolo la sua vena si stanca, ed egli si vien rivestendo mano a mano dei panni del glorioso sopravvissuto. Una ragione di più, questa, per affiancarlo, come coetaneo e congenere, a Gauguin, a Van Gogh, a Lautrec. È una nozione, codesta, che, non ancora diffusa presso il 'gran pubblico', ha tuttavia conquistato già parecchi studiosi. Si può persino osservare che, in partenza, Ensor ha se mai qualche punto di vantaggio sugli altri; e che al traguardo del famoso anno 1888, l'anno critico per Van Gogh e per Gauguin, egli arriva senza alcun ritardo, con lo scatto clamoroso dell' 'Entrée du Christ'. 'Superatore' dell'impressionismo, dunque, come gli altri; e, allargando la dimensione morale di una simile qualifica, nella prefazione alla sua mostra della Biennale, Emile Langlois assegna addirittura 'alla stirpe dei liberatori'. Tuttavia, anche se l'accostamento non fa, cronologicamente, una grinta (e a me stesso capitava di ribadirlo, in uno scritto di due anni fa); anche se la descrizione della crisi di Ensor può, nel nostro gergo critico, condursi approssimativamente con gli stessi vocaboli (passaggio da uno stile naturalistico, o impressionistico, a uno stile fantastico, cromatico e grafico), che servono per la crisi di quei famosissimi, la cosa, a ripensarla, non pare ancora assolutamente tranquilla. Anche fosse doveroso concludere che una tale esitazione è ingiusta, sarà utile chiarirsi perché è nata. Veniamo, dunque, alla storia di Ensor.

Si scrive spesso ch'egli cominciò 'impressionista', ma si connette facilmente questa affermazione all'incerta categoria storica che si denomina 'impressionismo belga'. La critica belga, persino nei manuali di divulgazione, afferma l'autoctonia del movimento che, ai nomi di De Braekeleer, di Stobbaerts, di Vogels, aggiunge anche quello di Ensor, almeno nei suoi primi anni. Ma penso che si estenda arbitrariamente la qualifica di impressionismo a un movimento ch'era soltanto genericamente improntato a un naturalismo realistico, ch'era volto insomma a lasciarsi addietro i soggetti di storia sacra e profana per abbordare la verità degli uomini, dei paesi, delle cose; su una traccia, piuttosto, ancora courbettiana, e con qualche pericolo aggiunto di vecchio tecnicismo fiammingo e di amore eccessivo per la pittura abile, solida, succulenta. Nei suoi anni bruxellesi Ensor

respirò certamente quell'aria; e ne esce fomentato il suo precoce talento di pittore padrone del suo mestiere e largamente disponibile per ogni tema 'vero', e perciò moderno: il ritratto e la natura morta, la scena d'interno e il paesaggio, il popolo e la borghesia. Direi perciò che a una profonda scelta di temi che lo attraessero irresistibilmente Ensor sostituì l'esercizio della sua bravura di pittore dotato, d'incontro con ogni occasione. Affronta soggetti che, nelle terre di Constantin Meunier e del giovane Van Gogh, parrebbero destinati ad assumere, inevitabilmente, un significato sociale; e non è detto, anzi è certo ch'egli ebbe, sia pure al suo modo anarchico ed egocentrico, qualche folata socialistoide; ma quello che per gli altri fu impegno costante e tenace a lui non fornì che qualche nota della sua ricca tastiera. Tuttavia fu presto ben noto, anche con simili opere; e son convinto che nel 1882 Van Gogh, intento a esprimere sulle tele la vita povera e travagliata della gente del Borinage, si sia ben ricordato, nel 'Pescatore sulla spiaggia' del Museo di Otterlo, del notissimo 'Lampista' di Ensor (*tavola 12 a, b*), ch'è di due anni anteriore. Comunque, i temi più frequentati dal giovane ostendese sono, in questa prima fase che va dal 1879 al 1883 circa, quelli della vita borghese. A prima vista, egli appare un efficace narratore di questa vita; ne conosce le ore di felicità e di tristezza, le occupazioni, gli incontri, e soprattutto gli agiati riposi. Più che a uno Zola o a un Maupassant, si pensa a un Bourget; o forse, per restare in Belgio, a un Camille Lemonnier. Un 'peintre de la vie moderne', insomma, in qualche ritardo sui suoi grandi precursori francesi; e sarebbe interessante, ma è estremamente difficile stabilire che cosa conoscesse Ensor, già in quegli anni, delle novità di Parigi. Stentiamo molto a credere che ne fosse restato proprio all'oscuro, come affermano i suoi biografi (ci pare assai difficile, ad esempio, che la sua 'Rue de Flandre, à Ostende', 1881, sia immune da rapporti con quadri del tipo della manettiana 'Rue aux drapeaux'). Resta il fatto che la sua borghesia ci tocca meno di quella che vive nella pittura dei grandi parigini. Manca la fusione profondamente affettuosa di cose, di figure e d'atmosfera che in Renoir fa svaporare in sublime felicità persin l'alone fisiologico d'un dopopranzo. E, se lo si confronta a Degas ('La dame sombre', 'La dame en détresse' paion temi degassiani, e degassiano è anche quel concepire gli interni in controluce) gli manca l'arrischiata spregiudicatezza dei tagli, la violenza con cui il francese affronta di petto i suoi argomenti. O se,

come nella 'Dame en bleu' del 1880, egli pare accorgersi della brillante autorevolezza di Manet, vi reagisce un po' in minore, quasi come una Morisot. Ma, ai nomi di questi autori possibilmente conosciuti dal giovane Ensor, non mi sentirei per nulla di aggiungere quelli dei veri impressionisti (Monet, Sisley, Pissarro); della poetica 'del plen air', della sua originaria dedizione al mondo visibile, e della sua risoluzione in una specie di luminoso lirismo delle apparenze cosmiche, non è traccia in questo suo primo periodo. Egli sta raccolto, anzi, quasi sempre all'ombra domestica degli interni fiamminghi; ed è stato già detto da molti che in questo senso egli precorre di circa un decennio l'intimismo d'un Bonnard e d'un Vuillard. Qualche cosa di vero è nell'affermazione, ed è qui che Ensor trova un suo accento personale, in questa più pacata ascoltazione della vita, in confronto al piglio, alla felicità, alla spregiudicatezza dei 'peintres de la vie moderne' di Parigi. Ma una considerazione più attenta finirà con la conclusione che il precorrimento degli intimisti francesi resta valevole soltanto in via generale, per quanto riguarda il concepimento del soggetto, talora anche del taglio dell'opera. Se vi accosterete al tono più strettamente pittorico, se ascolterete la pulsazione più riposta di quest'arte, vedrete allora come il benessere di questi interni dove si ascolta Ciaikovski, dove si sorbe il caffè o si mangiano la ostriche, dove si legge o si conversa tranquillamente, sia nascostamente tarato da un turbamento. La pastosa germinazione atmosferica che in un Bonnard pare, entro le stanze, l'alito rappreso delle ore felici di chi vi abita o di chi vi è passato da poco, quasi smemorato di sé, come una cosa gentilmente colorata fra le altre cose colorate, si scompensa in Ensor per le alternative delle ombre grevi d'una materia fin troppo ricca e delle schiarite lente d'una luce un po' stanca, opaca; anziché la trasparenza d'una letizia, quasi il velo d'una tristezza. Pensando alle sue opere di questi anni, fanno traseolare le righe d'una sua lettera del 1905: 'Mes recherches de cette époque précédent celles des luministes de France et d'ici. Les Manets et impressionnistes de 1880 sont noirs et opaques, et manquent de lumière'; un giudizio così assurdo da sembrarci, lo confessiamo, interessato). Ritorniamo per un momento sui nostri passi: ecco, fin dal 1879, 'La femme au nez retroussé'. La luce (in quei riflessi, in quei lustri al naso, alle pupille) è come soffocata entro l'opulenza dell'immagine; non dà aria a questa materia troppo densamente fermentata, a questa figura gonfia d'una vita che par-

trattenuta al momento in cui sta per screpolarsi, per corrompersi. Ecco, nel 1881, la 'Natura morta con ventagli e stoffe' [tavola 13]. Qui il lavoro della spatola è così intenso che, di primo acchito, questi oggetti ci appaiono come depositi, rifiuti di tavolozza, entro cui vengono via via trascolorando, come un'iride rappresa, i fiori, le perle d'una gamma rara, acutamente esile; già la gamma, in questi luminosi escrementi intrisi di bianchi e d'azzurri freddi, di verdi maceri, di rossi rugginosi, dell'Ensor più fantasioso: un effetto quanto è possibile lontano dall'impressionismo, anche per quel controluce per nulla naturalistico, ma quasi intellettivo, sullo scuro del fondo. E, nella 'Dame en détresse', se accostate l'occhio, vedete come la figura abbozzi già, contro l'opaco velame delle cortine, la lieve e ritorta flessione di quelli che saranno più tardi i 'metafisici' cenci ensoriani, a rivestire scheletri e maschere. Non stupitevi dunque se, nell'anno 1883, compaiono i primi soggetti inquietanti ('Les masques scandalisés'), se si fa subito agra la felicità dei fiori gialli e viola, sul cappello dell' 'Autoritratto'. Ensor non era, né sarebbe mai stato un rampollo vero dell'antica letizia rubensiana (anche se l'autoritratto parrebbe, o vorrebbe alludervi) né di quella tutta moderna degli impressionisti. All'equilibrio miracoloso fra spunto naturale e lirica trasfigurazione, al sogno ad occhi aperti della grande epoca impressionista egli non parve nemmeno aspirare. È, il suo giovanile naturalismo, tutto rappreso, conviserato, per nulla arioso: tutto corso da una passione per la materia delle cose ricca, piena di fermenti, ma inevitabilmente peritura. Ed è su questa disposizione originaria che sorgerà persino la sua ironia.

*

Tuttavia, dopo il 1883, viene il tempo in cui l'esperienza più specificamente impressionista impegna anche la pittura di Ensor. Nel gennaio 1884 si forma in Bruxelles quella 'Société des Vingt' cui egli aderisce, e che intensifica rapidamente un'azione intesa al rinnovamento della pittura locale, e agli scambi con Parigi. Se non è facile documentarsi sulle conoscenze dell'arte parigina in Belgio anteriori a questo momento, è certo che ai 'Venti' esposero nel 1886 Monet e Renoir; nel 1887 Pissarro, Seurat e Signac; nel 1888 Lautrec; nel 1889 Cézanne, Van Gogh e Sisley. La nuova strada segnata dall'apparizione silenziosa delle maschere scandalizzate pare abbandonata, e in questi anni,

dal 1884 all' '87, la sua attività rallenta, come per una meditazione e un rinnovamento dei suoi mezzi pittorici. Se mai, il primo avvio verso un mondo fantastico pare proseguire in modo singolare nell'accresciuta produzione incisoria (la famosa 'Cattedrale', per esempio, è dell' '86). Ensor affonda lo scandaglio in un mondo remoto, tutto diverso da quello moderno che il suo talento di pittore ventenne aveva frequentato. È il mondo dell'antica tradizione nazionale. Là lo attendono, da un lato, l'estro fantastico o acutamente ironico e popolare dei maestri di stregate kermesses, di domestiche apocalissi, come Brueghel e Bosch; dall'altro la diligenza esecutiva, la venerazione del segreto tecnico, l'aspra pazienza di retaggio più genericamente nordico; dureriano soprattutto. E il miraggio di Rembrandt, talvolta. Resterà in lui una traccia perenne di questa esperienza; nasce di qui l'impulso per certi suoi progressi, ma anche per i limiti di carattere umano e tecnicistico che ne mettono in forse una più universale profondità. Non è mia intenzione di trattenermi su Ensor incisore, ma dirò una volta per tutte che la maggior perfezione del risultato, la maggiore unità espressiva non bastano ad autorizzarmi a preferire questa sua attività a quella pittorica: le sue lastre, così sapienti, restano confinate tuttavia entro una proporzione minuta, di sapore storico. Trovando raramente un piano di comunicazione diretta, si ammirano, ma non si sa bene per che verso prenderle, quale sia il loro grado effettivo. Con le sue incertezze, le sue irresoluzioni, le sue pesantezze, preferiamo tornare all'impegno morale più rischioso della pittura di Ensor. In questi anni 1884-'87 il suo spirito è preso da nuove ricerche, ben diverse da quelle incisorie. Nonostante le parole di tardivo spregio, nella lettera del 1905, per i 'luministi' francesi, è al diffondersi della cultura parigina nel Belgio che accade ad Ensor quel ch'era accaduto a Cézanne frequentando Pissarro, a Van Gogh negli stessi anni arrivando a Parigi: la sua tavolozza si schiarisce. Quel senso della materia che si esprimeva nel gioco bituminoso della spatola (una pratica di cui abuserà largamente il più moderno Permeke) si sfoltisce, si smagra, si estenua. Ma la reazione ensoriana alla nuova esperienza è filtratissima; la si può più intravvedere che descrivere, confinata com'è nel limite di una solitaria elegia. Egli reagisce all'impressionismo un po' come reagivano, nei giorni di grazia, al corposo naturalismo del loro secolo certi 'petits-maîtres' del '600 olandese (nel genere di un Adriano Van de Velde), illuminando la tavo-

lozza nella malinconica immersione entro il cosmo pallido e quasi lunare della luce del nord. 'Il faro d'Ostenda', del 1885 (*tavola 14*), è un capolavoro del genere. Velati da un'ampia lama di penombra, i verdazzurri e i pallidi rosa del primo piano si staccano appena sulla vastità luminosa e un po' appassita del cielo, infuso di lilla e di tenui azzurri; dal coro monotono della luce e dell'ombra affiora quasi impercettibile, baluginando remoto come una voce esile, diafana, il faro bianco d'Ostenda. Un lontano parallelo con la sfogata tristezza dei paesi di Seurat non è tuttavia specifico, mancando in Ensor il metodo della mente seurattiana; la sua solennità. Riprende, negli anni '86 e '87, il lavoro della spatola, ma delicatamente: nell'interno con gli '*Enfants à la toilette*', dove entro la trama sfinita delle tende e del tappezo i due nudini hanno già il poetico impaccio dei nudi di Bonnard; nel 'Paesaggio', 1886, della collezione Goldschmit, forse più vicino alle 'poesie del maltempo' di Vogels che a Sisley; nel 'Carnaval sur la plage' di cui il critico più acuto di Ensor, Paul Haesaerts, ha dato questa sottile rievocazione: 'Voyez ne fût-ce que la rare qualité de cette jonchée de perles et de fleurs mi-écloses mi-fanées qu'est le *Carnaval sur la Plage*. Ne dirait-on pas un *Embarquement pour Cythère* arrêté, les pèlerins étant distraits et conquis, indésireux de poursuivre leur voyage, conquis par la douceur infinie de la lumière et des parfums marins, célestes, insaisissables et captivants qui les entourent?' Pure, la poesia intima, delicata, con cui l'Ensor di questi anni pare aver castigato il suo precoce talento di pittore fin troppo nutrita. È già insidiata al suo nascere. Nello stesso 'Carnaval sur la plage' è la prima volta che avvertiamo insinuarsi nella sua pittura, imbarazzandola, un gusto grafico coltivato dalla pratica dell'incisione e dalle meditazioni connesse. È per ora un sottile germogliare, un brulichio indistinto di gesti minimi e distanti, velati entro la madreperla appannata dell'orizzonte marino. È la nascita, quasi nascosta, della perplessità ensoriane: la perplessità, il segno della sua vita, per l'avvenire.

*

Ma ecco, l'*'Entrée du Christ à Bruxelles'* ci sorprende in un clamoroso 'controtempo', e sembra smentire decisamente le ricerche sottili e sapienti delle incisioni, le diafane schiarite delle pitture. È l'anno 1888. Ensor dipinge la grande tela in solaio; racconta che ne realizzò i primi piani ven-

tre a terra, sdraiato sul pavimento. Gli anni di vigilia sembrano avere accumulato in lui una nuova forza; ma non sa premo mai per quale cammino interiore Ensor sia giunto al concepimento e all'esecuzione di questa sua opera capitale. Estremamente improbabile, se non impossibile, ch'egli abbia conosciuto le opere del nuovo stile di Van Gogh, ché troppa è la distanza da Ostenda ad Arles, dove il famoso olandese si trasferisce fin dal febbraio di quell'anno capitale; e d'altra parte fu solo nel 1889 che opere di Vincent apparvero a Bruxelles, alle mostre dei 'Venti'. Plausibile resta soltanto il parallelo, fondato su premesse e incontri non dissimili, nell'accendersi d'una fantasia più bruciante, che rompe per sempre, in un atto di grande portata storica, l'equilibrio degli impressionisti. Un grandioso insieme di colori puri (rossi, azzurri, verdi, gialli, bianchi) ci aggredisce acutamente dalla superficie della tela, liberato ormai da ogni accordo nell'unità di un'atmosfera ambiente. Ensor, il narratore di alcuni anni prima, s'è mutato d'un subito in uno sfrenato favolista: grida la sua nuova, improvvisa foga persin la firma, scoccata decisamente in rosso sul panno verde del palco. Anche il rapporto normale di lontananza, antica eredità della prospettiva, è rovesciato in questo grande poliorama, dove teste, maschere, colori si affacciano in primo piano, come estromessi all'infinito dalla scatola d'un magico prestigiatore. Eppure, dopo il primo urto, qualche dubbio risorge. Sarà davvero legittimo affiancare l'*'Entrée'* ai decisivi Van Gogh di quell'anno? Per quanto la pittura di Van Gogh sia meno sorvegliata, meno elaborata di quella di Ensor, per quanto il dissidio fra gusto grafico e gusto cromatico sia assai più scoperto e irrisolto nell'olandese, nelle cui opere il segno affiora, dai campi del colore, come grossa e urtante scoria, non gli si può negare d'altra parte una fedeltà, almeno sommaria, alla grande intenzione di '*exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines.*' C'è in Van Gogh un appello diretto alla forza positiva del colore e dei sentimenti che manca in Ensor, ben lontano dalle terribili passioni umane; una diversa fede in quest'atto di crisi, che per lui è definitivo, e non ammette ritorni. In Ensor invece la grande prova dell'*'Entrée'* non genera, come ci si potrebbe attendere, la liberazione assoluta verso un nuovo mondo. Cominciano, anzi, i dubbi, i ritorni, le oscillazioni. Ma un'analisi più attenta dell'*'Entrée'* ce lo avrebbe fatto prevedere. A cominciare dalla tavolozza, il tono sentimentale già è deviato verso una regione eccentrica, dove ogni nota positiva

trascolora di gamma, inacidisce lievemente stridendo: è la regione del divertimento, dell'ironia, del grottesco, non è quella delle grandi passioni. Non si raggiunge, con una tavolozza di questa specie, la 'passionalità', l'urgenza dei sentimenti, né si esprime 'un umore... romanticamente dibattuto ed erubescente' (cito da uno scritto di Ragghianti, pur gremito di acute osservazioni particolari); né l'ossessione o la forza allucinante (Huyghe). Resta a Ensor il gran merito d'aver sostenuto, in una specie di straordinario 'tour de force', l'eccentricità di questo mondo così complicato e letterario, dove religione e carnevale, spunti fantastici e spunti sociali convivono in un innesto eteroclito, con l'intelligenza d'uno stile altrettanto raro e complesso. Tale è la sua natura, che si riflette coerentemente persino nei suoi notevolissimi scritti ('*J'aime l'image adjectivée... Des écrivains louent mon style plein de trouvailles, ils me qualifient précurseur de Max Jacob. Style dissonant sans doute...*'); di cui, a nostro avviso, più che l'indicata tradizione rabelaisiana, è da vedere l'origine nel Rimbaud più accanito, estroso vocabolarista, e l'esito forse più verso Michaux che verso Max Jacob.) Comunque, per tornare all' 'Entrée', il proprio del carattere di Ensor è ch'egli resta a concepire questa stravagante parata nel suo cantuccio borghese di Ostenda, da cui non saprà o non vorrà staccarsi mai; non sogna evasioni come Van Gogh e Gauguin, accompagna le sue fantasie per le strade domenicali, negli interni del suo Belgio pacifico. L'estro patteggia con la vita d'ogni giorno, si compromette, esita, irride. Altro che Omero, altro che Rabelais. Sentitelo, quando parla col cuore: 'Je déteste plus que jamais les gens à parti, ceux qui manquent d'inquiétude, ceux qui ont trouvé une manière décidée. Ardemment, je condamne leur décision uniforme et perpétuelle.' Una inquietudine di sentimenti che fa tutt'uno con certi suoi sdoppiamenti stilistici. Poco prima di morire, confida a un amico: 'Cette table ovale, recouverte de velours, si je la regarde dans son ensemble, c'est une chose belle. Si j'analyse le dessin, cela devient compliqué. Ce qui n'est pas pour me déplaire.' Applicate questa frase all' 'Entrée': vedrete come calza. 'Dans son ensemble' un'opera grandiosa, decisa; ma poi ecco quei secondi piani che in rapporto ai primi si gremiscono di particolari troppo minuti, con quella folla bruxellesse che svaria come una manciata di coriandoli; ecco, nei primi piani, quei profili forse troppo pronunciati graficamente in rapporto al generale effetto di colore, ecco quelle

delizie cromatiche dove ogni pennellata si aggiunge alle altre col gusto, veramente, della ‘trouvaille’: rivoli strizzati, strisciette, pagliuzze di colori giustapposti all’infinito. Dettagli che non si subordinano, arricchendola, alla veduta d’insieme; ma che richiamano l’occhio per esser goduti a parte, in una visione indipendente da quella che ha abbracciato il tutto. Tradizione fiamminga, sta bene; ma qui l’accezione ne è sconcertante, nel senso che, laddove negli antichi maestri l’infinito trascorrere dei dettagli si unifica nel cristallino miracolo ottico d’una fredda atmosfera, in Ensor, rifiutata ormai ‘l’aria vera’ degli impressionisti, il particolare resta scoperto alla vista. Si resta sconcertati nel constatare come l’anima d’un dotto e acuto fiammingo possa convivere, in bizzarra simbiosi, con quella d’un ardito anticipatore della pittura del nostro secolo. Qualche cosa di imbarazzante si insinua, a turbare il pieno effetto di quest’atto geniale; che resta pur sempre rivoluzionario, ma, si direbbe, quasi per un’enorme scommessa con sé e con gli altri.

*

È in questi anni che riprende il tema interrotto dai tempi delle ‘Masques scandalisés’: nel 1889, ecco gli ‘Squelettes voulant se chauffer’, dove appena un cencio rosso con la sua nota acuta è il ricordo delle nuove follie ensoriane. Per il resto la veduta normale, il concepimento naturale, luministico dell’atmosfera ambiente ci avvertono che, almeno talvolta, Ensor sta riassorbendo il suo nuovo mondo fantastico nella vecchia maniera narrativa e intimista. Occorre aprir bene gli occhi sul macabro del contenuto, altrimenti crederemmo, lì per lì, di trovarci ancora di fronte a un brano dell’epoca ‘borghese’. Non so se sia già stato notato come questa tela ripresenti, travestito, il tema già affrontato sette anni prima del ‘Pouilleux voulant se chauffer’ (opera distrutta del Museo d’Ostenda). Come allora per le ‘Masques scandalisés’, la sostituzione della maschera o dello scheletro al personaggio umano è accaduta senza che il pittore batta ciglio, modestamente, quasi di straforo. Dal mondo dei diseredati ensoriani, di cui lo Haesaerts ha bene inteso il valore per nulla sociale, ma universale, ‘cosmico’ (‘Ici le miséreux, par-delà son sort particulier, participe à l’inquiétude métaphysique de l’humanité entière — inquiétude constituée pour Ensor d’une sensation d’emprisonnement doublée d’une sensation d’inconsistance et de bizarre-

rie') nasce tacitamente, quasi per sostituzione naturale, il mondo degli scheletri e delle maschere, che è la prosecuzione fantastica di quello verace, che sta sotto gli occhi di tutti. Questa fantasia non si sfrena in regioni impossibili, resta, di solito, domestica; contraffà il vostro profilo, il vostro volto, turba i vostri passaggi e le vostre soste nelle stanze. Cito ancora dallo Haesaerts: 'Le rêve et la réalité se sont confondus. Des êtres irréels se sont mêlés aux réels. Au point qu'il n'a plus été possible de les différencier. Et même si c'eût été possible, *il était plaisir* d'entretenir la confusion, plaisir et angoissant, comique et inquiétant, un peu comme est l'indéchiffrable situation humaine.' Ammetto che questa interpretazione sia stata favorita dalla diffusione delle idee esistenzialiste, persino dalla lettura di Kafka; ma perché negare diritti d'anticipo su sentimenti che ebbero luogo soprattutto in letteratura a un pittore così letterario come Ensor? Se un limite c'è nelle sue opere più sottili, più personali, sarà se mai in quel divertimento in cui si risolve molto spesso, o si sdoppia, una situazione che un altro animo risolverebbe decisamente in tragedia. Quel divertimento che intinge i suoi pennelli d'un'agra letizia là dove la tavolozza d'un altro gronderebbe di pianto, quel grido festoso dei cenci che rivestono i suoi scheletri e le sue maschere animate, Ensor lo paga, del resto, con l'esclusione dall'olimpo dei sentimenti eterni, profondi, indispensabili dell'uomo; ma acquista, d'altra parte, il diritto di cittadinanza nel mondo di quei sentimenti rari, composti, eccentrici che sfumano i limiti della nostra vita. Ormai scaduto il remoto medioevo degli incubi, delle streghe, dei folletti, eccone la traduzione borghese, quotidiana, nelle sue tele più importanti: le maschere si appiccicano sul vostro volto d'ogni giorno, gli scheletri vi girano per casa. Ne nasce una gamma di sentimenti implicati, complessi: ironia, disagio, divertimento, angoscia, malessere. A parte il nome di Proust, non torna a sproposito, per intendere il carattere dell'opera ensoriana, l'osservazione dello Huyghe: '... Ensor est homme de cette génération qui vit naître notre siècle et qui de Huysmans, de Jean Lorrain à Barrès, à Marcel Proust, flirta tantôt avec le tarabiscoté et l'équivoque, tantôt avec le maléfique et le pervers, toujours avec la mort.' La complessità dello stile grafico e cromatico di Ensor ha il merito di trattenere in un risultato di pittura sentimenti che avremmo creduto potersi affidare soltanto alle parole. Sarà, l'*'Entrée du Christ'*, almeno apparentemente, più carica di futuro; ma

dietro la sua eccitante facciata finisce quasi per nasconderci i sentimenti pei quali Ensor resterà più intimamente poeta; quelli che gli hanno dettato alcuni difficollosi capolavori: soprattutto, a mio vedere, 'L'Etonnement du Masque Wouse' e 'Les Poissardes mélancoliques'. Che sian difficili a recuperarsi come cose vive pel nostro presente, può essere; ma non mi par dubbio che ci restituiscano nel modo più perfetto il senso del grottesco ensorianeo (fu scritto con piena intelligenza che il grottesco 'è conciliazione di contrasti esasperati: un delicato che circola nell'orrido; una violenza che si ritma capricciosamente; e via dicendo.') Guardate come in quella specie di metamorfosi kafkiana ch'è 'L'Etonnement du Masque Wouse' /tavola 15/ l'immagine pietosa d'una vecchietta si faccia immonda, ma come poi l'immondo sia converso, trasfigurato, in quei vecchi parati, stuoini, sciali d'oriente, in una delicata elegia di materie diafane e sfinite come crisalidi: cenci, maschere, scheletri, tutto è alleggerito, impalpabile come una resta, una spoglia di farfalla. A una modulazione fantastica e ironica, sottilmente retrattile e sensitiva della linea si sposa qui una altrettanto rara selezione cromatica; e come sul faro d'Ostenda nella lontananza, la luce del cosmo si rapprende, densa e diafana a un tempo, sulla candela preziosa come la canna d'un organo, in primo piano. E come dimenticare i volti delle 'Poissardes mélancoliques'? 'Il n'y a là pas tant drame peut-être que malaise insinuant et peu définissable, *nausée* dirait Sartre', per citare ancora una volta dallo Haesaerts. E la nausea appare qui come una sottospecie fisiologica, ma universale, della noia, dell'inquietudine, dell'angustia; che han lasciato un'impronta incancellabile su questi volti, degni, una volta tanto, di Bosch o di Brueghel. Accompagnati dall'acido controcanto dei colori chiari, ecco modularsi sottilmente, per infinite diversificazioni lineari, occhi preoccupati, rughe fastidiose, sguardi comicamente biechi. Qui è il vero Ensor, per cui vita e morte non si pongono come entità in contrasto drammatico, ma come rovesci di quella stessa inquietante medaglia che è l'esistenza.

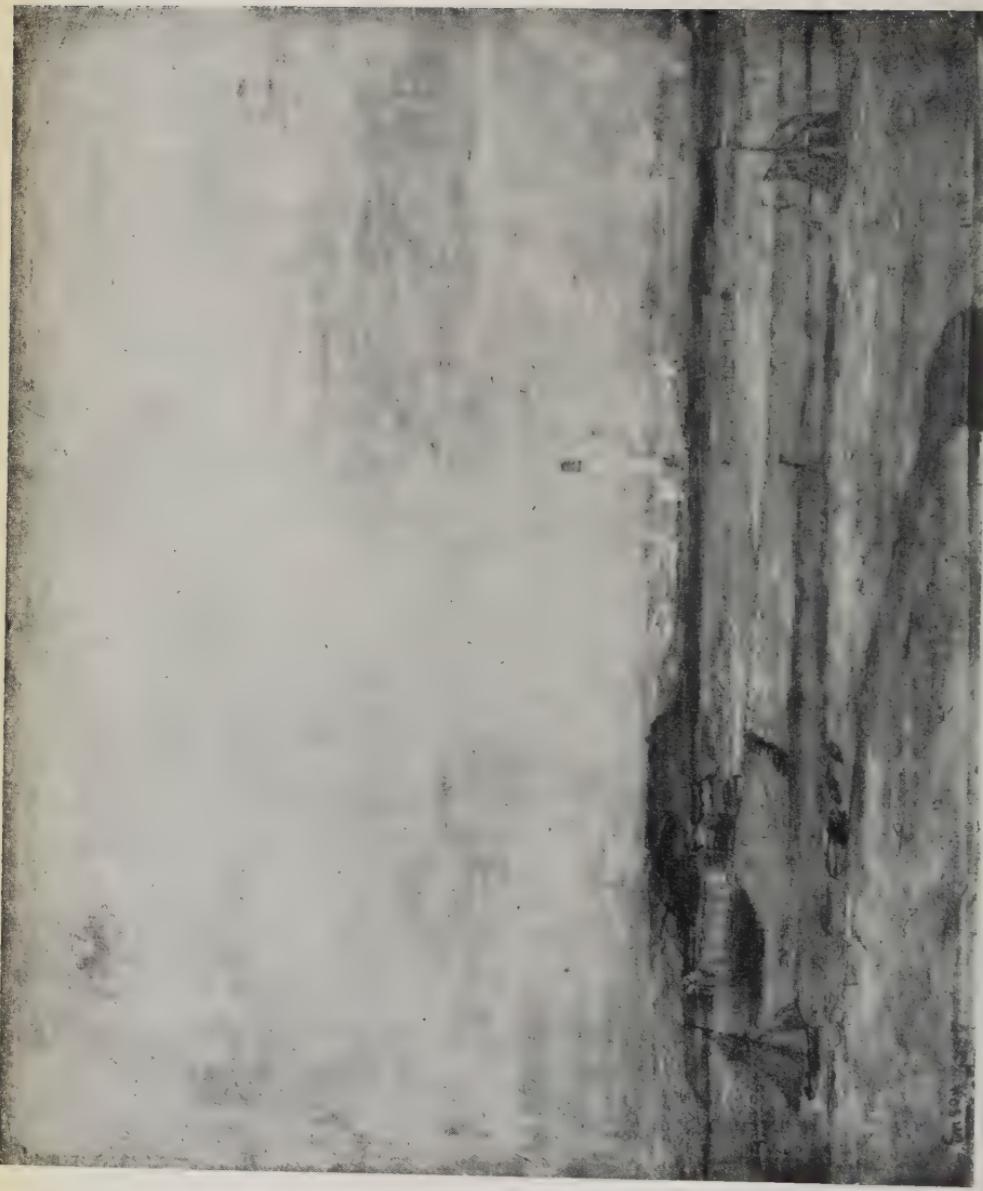
*

Dopo avere indicato il cammino più rischioso ma più autentico di Ensor dopo la svolta del 1888 (che abbiamo visto tuttavia non essere per lui così definitiva quanto per Van Gogh; o, aggiungo ora, per Gauguin) sarebbe troppo lungo seguire partitamente i segni della sua perplessità,

Bruxelles, raccolta Boogaerts

13 - Ensor: «Natura morta con ventagli e stoffe»







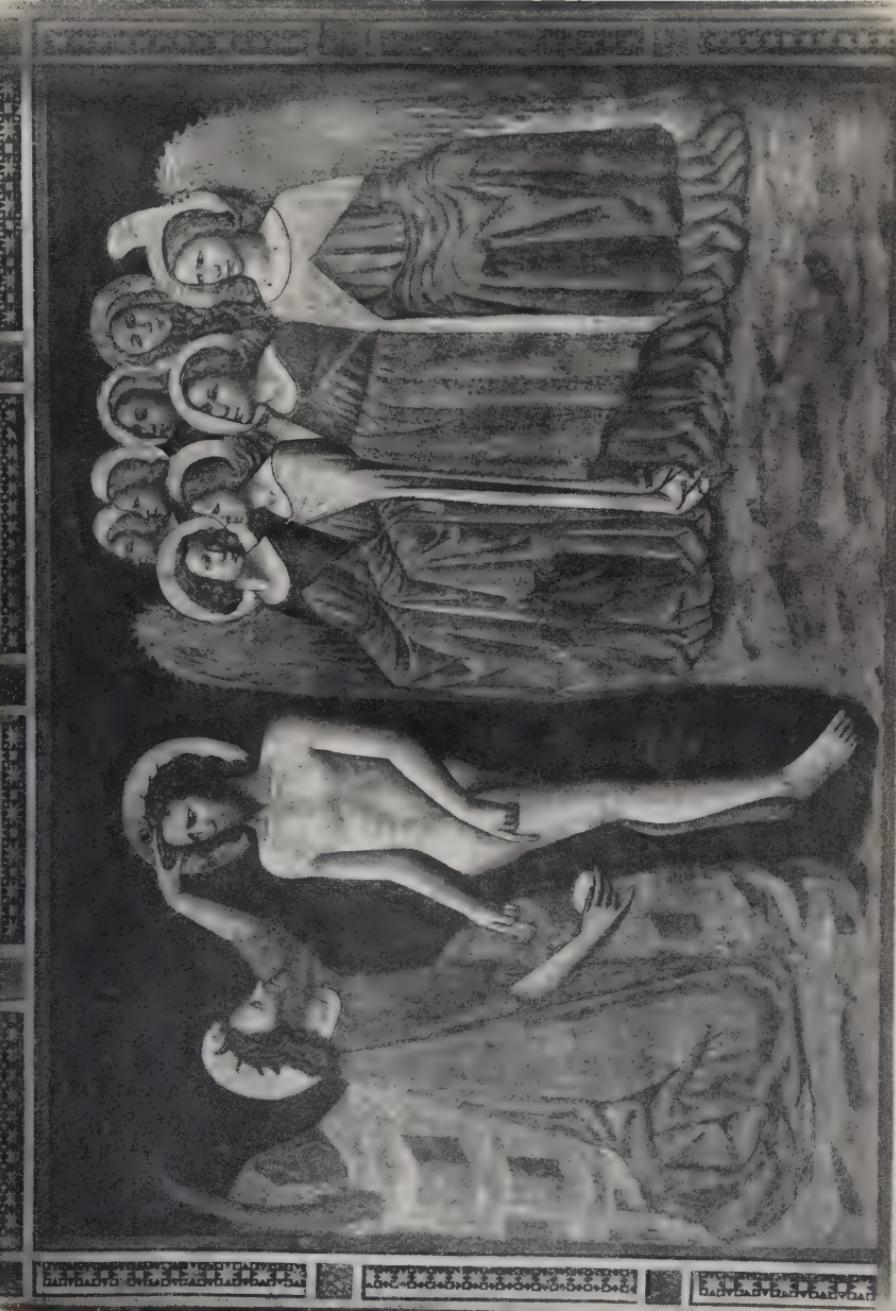
Anversa, Museo

15 - Ensor: 'Stupore della maschera Mouse'



16 - Ensor: *Musica a Ostenda*

Anversa, Museo



Verona, Sant' Anastasio

17 - Jacopino di Francesco: 'Battesimo di Cristo'



18 - Jacopino di Francesco: «Madonna col Bambino e 4 Santi»



19 - Jacopino di Francesco: particolare dell'affresco precedente

Verona, Sant'Anastasia



20 - Jacopino di Francesco: 'Madonna col Bambino e San Gottardo'
Verona, Sant'Anastasia

delle sue oscillazioni; fin verso il 1905, occorrerebbe farlo anno per anno. E non è il caso, ormai. Tuttavia diremo che, lungo le direzioni spesso divergenti per cui il suo spirito volle ancora avviarsi, egli non tocca quasi mai la qualità dei suoi capolavori. Se affronta (o riaffronta) temi naturalistici nelle grandi nature morte con la razza o con il cavolo ricciuto è irreparabile l'intricarsi di scaglie iridate, di verdi vegetali, d'arcobaleni entro il reticolo sofisticato d'una punta di pennello ormai troppo avvezza a seguire, quasi a contraffare il percorso del bulino. Era troppo saputa la mano di Ensor; aveva troppo sperimentato, troppo studiato. Eccolo ancora, nelle 'Barche arenate', di fronte al mare d'Ostenda, tener l'orizzonte basso e sfogare il grande arco del cielo come un vecchio seicentista olandese; ma la poesia atmosferica vi è intralciata da quella specie di 'chinoiserie' della linea, in singolare parallelo con Van Gogh (non già a rimorchio, ché l'incisione su cui fu poi rimodellato il quadro è del 1888) e occorre inseguirla nel particolare delle case lontane, a destra: su cui s'illumina un'iride, nella mesta felicità d'un'ora cangiante nella fredda e fuggevole luce del nord. Raro ch'egli sappia risolvere, come nelle 'Barche' del Museo d'Anversa (1890), il rapporto con la natura ancora in una 'impressione', ma violenta, esaltata (eppure, anche qui, il rosso sborda eccentricamente in bruno cupo, il bianco positivo in bianco intensamente gessoso, l'azzurro franco in azzurro agro ed elettrico: un acutissimo, magistrale 'falsetto' cromatico). Talvolta, come nella piccola e perfetta 'Musique à Ostende' /tavola 16/ il suo occhio torna improvvisamente nitido in un rapporto di luce e di calligrafia così equilibrato da prevedere dappresso l'Utrillo posteriore al 1920. Ma quando, lasciate le case e le vie della città, s'avventura in cielo e sul mare, per sfrenarvi l'impeto, finalmente, d'una fantasia e d'una passione romantica, come nella 'Caduta degli angeli' del 1889 o nel 'Cristo che calma la tempesta' del 1891, eccolo sfociare in un esagitato decadentismo, memore degli ultimi lampi di Turner. Non sarà il baleno bianco, fievole, senza convinzione del Cristina neorembrandtiano a illuminare moralmente i rami di questa specie di salice infinitamente, inutilmente piangente. Eppure com'è mai che opere d'un romanticismo così sfatto, schiumoso, arruffato, compromesso, pungono d'interessamento, non tanto il nostro senso di qualità, quanto la nostra coscienza storica? Non sarà perché esse buttano un ponte impreveduto fra Turner e opere e sensi ben noti della più arrischiata avanguardia

europea? Traiettorie, tavolozza della prima maturità di Kandinsky; orgie di Kokoschka; intrichi, persino, di stati d'animo boccioniani? Chi sottovaluta troppo frettolosamente Ensor si sottoponga alla fatica di qualche riscontro. Si accorgerà allora che, nell'opera di alcuni presunti 'liberatori', risuona ancora il morbido o esasperato singulto dell'estremo decadentismo europeo; spesso, nella fattispecie, ensoriano. Per restare entro i padiglioni della nostra Biennale, si sono accorti i nostri giovani che nell'anno 1914 (e non fu certo un caso che l'anno prima fosse uscita in Germania la prima monografia su Ensor) Kandinsky, nella 'Macchia rossa n. 1' (e, del resto, in altri quadri dello stesso momento) dispone le sue traiettorie misteriose, le sue efflorescenze ermetiche, intona i suoi aloni e le sue macchie in una chiave cromatica fin troppo esattamente seguace di quella di Ensor? Basterebbero poche correzioni formali per veder riaffiorare, da apparenze 'non figurative', immagini fra le più letterarie che siano uscite da pennello di pittore: i frutti marini, i ventagli, le maschere del maestro di Ostenda. Se la pittura di Ensor ha portato infatti delicati, innumerevoli germi per molta pittura contemporanea (dall'espressionismo di Nolde e d'un certo Kokoschka, a qualche aspetto di Bonnard e d'Utrillo, ai bianchi gessosi, alla fantasia di Chagall, fino a qualche fondale mescolato di chiari, reperibile in alcuni Matisse o in alcuni Vlaminck), la sua risoluzione più singolare è nella direzione del primo astrattismo, che è di timbro ancora espressionistico. È sommamente istruttivo riscontrare che, nella sua prima e più interessante epoca (e cioè prima di sterilizzarsi nel faintendimento della poesia troppo alta, segreta, meditativa di Klee) Kandinsky si alimentò a queste radici; sommanente istruttivo vedere come si tocchino il massimo di letteratura consentito a un pittore come Ensor e, diremmo, quel tanto di pittura che fu consentito a un teorico, a un filosofante, a un letterato come Kandinsky. Meditare su questo rapporto servirà a intendere il fondamentale decadentismo che sta all'origine del più clamato campione dell'arte astratta; e, se volete, a definire i forti limiti di molta parte dell'opera del belga. Non cancellerà tuttavia, crediamo, il valore di alcune opere di Ensor; troppe volte pittore perplesso, ma talvolta poeta difficile della sua stessa perplessità.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Affreschi veronesi di Jacopino di Francesco.

Nel 1926, nel suo libro utilissimo su ‘La pittura veronese del Trecento’, Evelyn Sandberg-Vavalà scriveva, di questo ‘Battesimo di Cristo’ /tavola 17/, dipinto sulla parete sinistra della Cappella Cavalli in Sant’Anastasia (proprio di fronte all’affresco votivo di Altichiero): ‘Dimostra un’affinità con la scuola bolognese del secolo XIV, alla quale si potrebbe forse assegnare.’ Nel 1931 tale ipotesi generica si mutava, con bella illuminazione, in un suggerimento specifico, quando l’acuta studiosa attribuiva l’opera, pubblicandola, addirittura allo ‘Pseudo-Avanzo’, sia pur con un ultimo resto d’esitazione (‘Did the fresco come from the brush of Pseudo-Avanzo himself?’), quasi indietreggiando di fronte a questa ‘... bizzarra e arbitraria parodia di un momento solenne.’ L’attribuzione trovava credito ben presto nell’ormai notissimo corso tenuto da Roberto Longhi all’Università di Bologna, nell’anno accademico 1934-35; e, nelle dispense di quel corso, si definiva la pittura ‘brutale, ma di una tetragine potentemente voluta’ e vi si rinveniva ‘qualche cosa che invincibilmente prelude alla potenza di Masaccio.’ Debbo a queste suggestioni se, capitato per la prima volta, nell’autunno del ’46, in Sant’Anastasia, non mi fu difficile ammirare la forza dell’opera, così contrastante con il livello inerte dei circondari affreschi veronesi, sul tipo del ‘secondo maestro di San Zeno’. Ma, continuando a cercare con l’occhio quelle pareti stivate di pittura e di ricordi gloriosi, ecco mi sentii scosso da una simile potenza, quale si mostra in un affresco /tavole 18, 19/ di schema veronese, ma di piglio poderoso, ardito, espresso in una lingua pittorica a me più famigliare. In una parola, ancora lo ‘Pseudo-Avanzo’; o, come ora lo chiamiamo sul suggerimento che il Longhi ha tratto dai documenti, Jacopino di Francesco. (Mi sono avvisto poi — lo confesso, assai di recente — che il Coletti nel suo volume sui Padani, fin dal 1947, accettando l’attribuzione del ‘Battesimo’ aggiungeva alla stessa mano ‘anche la «Madonna», ora ridipinta, presso la sacristia’; volendo alludere presumibilmente all’affresco che qui si pubblica per la prima volta, ma senza darne — sulla parete ove si apre la sagrestia di affreschi con Madonna ce ne sono altri — una referenza sicuramente indicativa). Infine, in una visita a Sant’Anastasia successiva alla mia prima ricognizione, Roberto Longhi aggiungeva il terzo numero alla serie veronese di Jacopino, as-

*Jacopino
di
Francesco* segnandogli pure questa 'Madonna con San Gottardo' /tavole 20, 21/ che orna, non molto lontano dall'affresco precedente, la pilastrata di sinistra che immette nella cappella Salerni. Questa la vicenda critica, credo fedelmente esposta, del gruppo d'affreschi che Roberto Longhi mi invita ora a pubblicare riuniti. Penso che, effettivamente, la cosa serva ad illuminarli più decisamente, nel rapporto reciproco, e a permettere qualche osservazione utile sullo svolgimento dell'autore, e forse della pittura bolognese del secolo.

Mi è stato riferito che molti visitatori della Mostra della pittura bolognese del '300 (e, mi si dice, anche studiosi) stentino a riconoscere la stessa mano delle tavolette Kress e della battaglia di San Giacomo nei tre polittici più tardi della Pinacoteca di Bologna. (Per i lettori di 'Paragone' dirò a maggior chiarezza ch'essi stentano, cioè, a compiere il passo che corre fra il particolare del 'Martirio di Santa Caterina' e il 'San Naborre' riprodotti nel n. 5 di questa rivista al nome di Jacopino). Ora, a giustificare questa esitazione che gli occhi specialisticamente addetti alla materia trovano assurda (tanti sono i riferimenti morfologici che legano puntualmente i due gruppi di opere) occorre invocare quello sbalzo di intonazione, di concepimento, direi quasi di temperatura espressiva che intercorre fra i due gruppi. E, giacché per solito è difficile ammettere che tali sbalzi accadano in un artista per semplice svolgimento interiore, e in condizioni culturali immutate, presumo che gli affreschi veronesi (in cui i riferimenti ai polittici sono numerosi e calzanti) possano restituirci il primo deciso documento a noi noto della crisi avvenuta nell'artista. Avvenuta, dunque, durante un viaggio al nord che lo porta lontano dalla città natale, a contatto con nuove esperienze. Ne risulterà più piano il passaggio fra i due gruppi che io già mi arrischiai a porre, in un tentativo di cronologia, il primo sul 1355 e fin verso il '60, il secondo intorno al 1365.

*

Nell'affresco con la 'Madonna e 4 Santi' è chiaro che il pittore bolognese deferisce, almeno in apparenza, al clima locale. Lo schema dell'affresco votivo, con la Madonna assisa in trono, il committente inginocchiato sotto la salvaguardia dei Santi presentatori e intercessori a sinistra; e gli altri Santi irregolarmente distribuiti alla destra ha un sicuro precedente cronologico, fra i tanti, nell'affresco votivo a San

Pietro Martire, del 1354, dovuto alla mano del 'secondo maestro di San Zeno'. Fra l'epoca dell'attività di Giotto nel Veneto e l'avvento di Altichiero è quasi assoluta in Verona l'assenza di affreschi a carattere ciclico; ed è generale, invece, l'uso del singolo affresco votivo, applicato irregolarmente alle pareti secondo la richiesta del committente, a guisa di cartellone. Jacopino segue l'uso della città; ma, oltre lo schema, sotto il suo pennello la parete si rianima d'un nuovo respiro. Sul fondo neutro, cupo per alterazioni (l'affresco purtroppo è sfinito e malamente ripreso in più parti, salvoché nel trono e nel gruppo della Madonna col Bambino) è continuo lo scarto plastico delle masse, la forza compresa dei gesti brevi e decisi. Gente, questa, che non sta interita in una specie di comica inerzia (come accade nei veronesi del tempo), ma che indica a dita protese, impugna, guata, si distrae, si protende. Per l'origine d'una simile, animata potenza, ben diversa dall'ardore or languido ora fiammante della prima fase 'riminese' dell'artista, non esitiamo a fare un nome: Giotto. Giottesco era, intanto, il clima dell'arte veronese, sia pure per inerzia e per diminuzione, come se i pittori locali dessero un parallelo, meccanico e senza genio, dei grandi maestri di Rimini. Ma Jacopino era pittore da risalire alla fonte diretta di quella povera pittura, e da farsene nuova carne: occasioni non gli mancavano, ché di pitture di Giotto era ricca Padova e forse, se non è del tutto infondato il passo vasariano, la stessa Verona. Ma la regola di Giotto, per un artista fantastico come il bolognese, non poteva già valere come metodica compositiva, ma piuttosto come stimolo a raggiungere una nuova potenza. Immaginate come se le masse moralmente accentuate delle figure giottesche si insaccassero in membra più vere e acquistassero quasi la brusca agitazione dei gesti quotidiani. L'effetto è, decisamente, 'neoromanico'. Nemmeno a Vitale da Bologna, nel viaggio veneto che ci vien testimoniato dall'affresco udinese del 1349, era riuscito tanto; ché per lui, al colmo della sua parabola, l'accostamento ai grandi esemplari padovani aveva significato, con la sovrapposizione d'una norma estranea, una lieve mortificazione dei suoi fervidi umori. In Jacopino invece è positivo l'innesto fra la mimica corporea fantasticamente e pure umanamente inarcata di Vitale, e l'eterno 'stare' giottesco. A metà strada fra la Madonna d'Ognissanti e la Madonna dei Denti, sta, non frutto d'un'astratta equidistanza, ma d'un vivo, geniale innesto, questa Madonna veronese di Jacopino. La maestà del grande fiorentino, la sua forza

Jacopino
di
Francesco

Jacopino
di
Francesco

regolata, in lui si gonfia di vita, torna carne colma, quasi minacciosa, potenza immediatamente intuita, come nei vecchi scultori dell'Emilia romanica. Ne resta confermato, anche in questa nuova fase, il sapore ch'è forse particolare a Jacopino fra gli altri pittori del secolo: quel suo singolare composto di arcaico e di modernissimo, quel suo alluder di nuovo all'epos dei romanici, quel suo oscuro accennare alla futura prepotenza di Masaccio. Vitalesco, certo, il gruppo centrale (memore della Madonna dei Denti e di quella a fresco di Mezzaratta); ma lo staccarsi del gesto del Bambino dal corpo della Madre non accenna più alla divaricazione inarcata, oscillante, dei personaggi di Vitale; anzi risulta, del gruppo, una piccola e minacciosa propaggine, puntando il braccio del Bambino e la mano della Madre, concordemente, sul committente barbuto, quasi franato in ginocchio a capo reverso, come i due bracci d'una calamita o come le estremità d'una tenaglia che stia per serrarsi. Masse forti, ma animate dalla mimica necessaria di poche mani protese a proteggere a benedire a indicare, di qualche sguardo che punta nello spazio: quello sbarrato del Bimbo, quello pieno e imbronciato della Sant'Elena, quello della Madre, distratto in un'aspra dolcezza. E non ho ancora detto della prontezza di pittura con cui Jacopino sa tradurre la plastica essenziale di Giotto in pochi, efficaci scontri di luce e d'ombra sulle prominenze dei corpi. Che dire poi di quel trono mirabile? È d'una rettificata potenza sconosciutissima ai troni di Vitale, velati e fioriti di drappi modellati dallo svariare della luce e dell'ombra in dolci colori. Eretto, ferisce di taglio lo spazio con le due ali, l'una battuta dalla luce, l'altra presa dall'ombra; che si alternano poi, sulle modanature del dossale, in uno scatto luministico così intenso e preciso da scoppiare, quasi, nell'intuizione d'una prospettiva strettamente impugnata. Del resto, sotto la gravità neoromanica dei timpani, il gonfiar della fascia ha un compasso quasi albertiano. Il modello, si direbbe, d'uno spazio ancora a venire, scandito per la forza d'un sentimento improvviso. Nel bordo decorativo, poi, si veda come l'intuizione del grande bolognese vada con i pensieri di spazio più sottili della mente di Giotto, apprestando una specie di cornice a modanature rastremate, rigate di luce e d'ombra come quelle del trono, quasi a fornire un breve ingresso scenico alla posa delle figure. Infine, la fascia esterna, che ripete quasi alla lettera i motivi marginali all'Annunciazione vitalesca di Mezzaratta (conferma, se occorresse, dell'origine bolognese dell'affresco)

è però riscandida a nuovo da una luce radente che sbalza le rosette entro i dischi e i riquadri con tanta intelligenza plastica da richiamare il motivo padovano di Giotto, sui tre timpani del tempio, nell'affresco della 'Cacciata dei mercanti'.

Jacopino
di
Francesco

*

Non commuove meno, nell'affresco indicato dal Longhi, la posa potente, accorata delle figure a dialogo, serrate quasi dai battenti d'una architettura schietta di toni e di pareti (quasi monocromata in bianco, in grigio, in nero), ma ancora goticamente complicata di spigoli, di sguanci, di nicchie, di scalette e tabernacoli (come fossimo al passaggio dal cubismo alla 'pittura metafisica'). È un'architettura pronta ad accogliere un'umanità arroccata, a prima vista, come le torri di Bologna o i campanili di Verona; ma poi, se accostate lo sguardo, scoppiante di vita compressa. Vive la carne dolente del San Gottardo; il caschetto dei cappelli del Bimbo (un Giotto ben riformato, è evidente, come lo ritroverete nel Gesù del polittico bolognese, quando disputa coi Dottori), su cui grandina pastosa la luce; la manona della Vergine, modellata 'di prima', grandiosamente, in una materia domestica, avvezza al lavoro d'ogni giorno, e già masaccesca; vivono quei capelli pesanti scriminati con forza a serrare la fronte, la guancia, il collo, dove la vita respira insieme con la luce che gonfia, crescendo. Eppure, lo sguardo è ancora di 'gastalda' superstiziosa e severa, quasi atterrita dal mistero d'una rivelazione di cui è perduto il segreto. Qui paion tralucere gli ultimi lampi della misteriosa, stretta religione romanica, nata di terra: nell'abbozzo di questi gesti ancora popolarmente indicativi o deprecatori; nella mimica di queste mani che si cercano.

*

Nel 'Battesimo di Cristo', poi, è tale la libertà e la violenza nell'interpretare il testo sacro che possiamo in qualche modo intendere come la Vavalà abbia parlato di 'bizzarra e arbitraria parodia', di 'un momento d'aberrazione'. Accade a Jacopino quel che il Longhi affermò accadere al maestro del 'Trionfo della Morte', nel Camposanto pisano: 'È un'interpretazione, questa di Pisa, di verità quasi brutale, che dimostra come il fondo naturalistico bolognese, una volta venuto a contatto con il dramma virile e concentrato della

*Jacopino
di
Francesco*

tradizione giottesca, e provandosi a controllarlo sul vero, andasse quasi oltre i limiti.' (Mi pare innegabile, infatti, che un intenso parallelo con la forza degli affreschi pisani sia evidente in questi tre dipinti veronesi). Una specie di mimo dove l'umore dà sul tragico si svolge infatti fra il Battista e il Cristo; due stregoni, quasi, ispidamente criniti, preoccupati di magnetizzarsi a vicenda, intenti a vincersi in potenza di sguardo e di gesto. Inconsueta quella imposizione della mano del Battista che fa tettoia sul capo del Cristo; incredibile quella specie di doppia benedizione abbozzata dal Redentore, che pare piuttosto un gesto di scongiuro, come se si trattasse d'un rito popolare di magia. Gli angeli, poi, (dove la regolata potenza degli squadroni giotteschi si muta in una calca serrata quasi più dalla forza reciproca degli sguardi che dalla norma dello stile) si tengono pronti a ricoprire il nudo del Cristo (manichino rianimato, poderoso eppur florido, sfacciatamente rosa, anzi) di certi panni grossi come coperte militari. I loro sguardi sono così intensamente distratti, o addirittura truci, minacciosi, da farci pensare ch'essi preparino un tormento più che un ristoro. Pochi toni, una gamma (come negli altri affreschi, del resto) povera, ridotta, di gialli, di rossi che furono intensi, di grigi ferrosi o nocciola. I colori si subordinano, del resto, a quella 'brutalità quasi caravaggesca' di cui ha parlato il Longhi; e che è da intendersi, credo, tanto per l'interpretazione crudamente popolare del soggetto sacro quanto per la traduzione in senso illusivo, luministico, delle nuove esperienze giottesche. Ché ogni piega di labbro o di palpebra, l'emerger d'un mento, lo squadrarsi a gradini del pendio (da rievocare gli effetti del Giotto assisiate, più aspro di quello padovano) diventano un rude ostacolo alla luce; e più forte ne nasce l'ombra, a scandire la spoglia potenza dei corpi, delle cose, della roccia; e di quell'albero solo e inchinato quasi quanto quello della 'Fuga in Egitto', in uno dei suoi polittici bolognesi. Un'interpretazione luministica così decisa che il fondo scuro dell'affresco, certo incupito da alterazione, finisce per fornire un pedale notturno, su cui tutto sbalza; una notte che spalanca il crepaccio come d'un avello intorno al corpo del Cristo.

*

Non è facile, né forse utile, tentare una graduazione cronologica fra i tre affreschi che Jacopino di Francesco operò

in Sant'Anastasia. L'unanime, e improvvisa forza dei sentimenti e dello stile, il legame stretto persin dei bordi decorativi (tutti di impronta bolognese) ci consigliano a crederli eseguiti quasi d'un fiato, in un soggiorno veronese che poté essere anche abbastanza breve. Quanto al tempo di tutto il gruppo l'indicazione recente del Longhi che parla del decennio 1360-'70 ci pare senz'altro rispondente. Vorrei aggiungere che, perduti gli affreschi di Jacopino e di Andrea a Pavia, che con la loro data certa del 1365 avrebbero risolto molti nodi ora duri a strigare, mi pare plausibile considerare l'attività veronese di Jacopino anteriore a quella lombarda. Se si ammette che il reagente principale per la sua crisi (principale anche se filtratissimo da un artista tanto singolare) fu l'incontro con l'arte giottesca, questo incontro accadde, è ovvio, prima nel Veneto che altrove. Inoltre, mentre ci par di notare in alcune figure di questi affreschi un lieve contatto col veronese Turone, la cui unica opera certa porta la data del 1360, nessuna traccia di contatti col più grande Altichiero; con quel suo primo fiorire ch'ebbe luogo nella nativa Verona, con gli affreschi dipinti per la reggia scaligera di Cansignorio (ora perduti, e celebrati dal Campagnola) molto probabilmente sul 1365. Ma su quel tempo Jacopino doveva aver già lasciato Verona per la sua attività lombarda. Del resto, la Vavalà ha osservato che, per ragioni di sovrapposizione d'intonachi, il 'Battesimo' è anteriore agli affreschi della stessa Cappella Cavalli dovuti al 'secondo maestro di San Zeno' che, pur nell'inerzia fondamentale di quel debole pittore, mostrano già, a mio vedere, un pallido riflesso di Altichiero; che non sarebbe mancato in un artista tanto più alto e recettivo, come era Jacopino, se la sua attività veronese non fosse anteriore al primo crescere del nuovo astro locale. Parecchie son dunque le ragioni che consigliano a porre questi affreschi fra il 1360 e il 1365 all'incirca. Son gli anni immediatamente successivi alla morte di Vitale da Bologna; ed è proprio allora che, tramontando con la sua scomparsa l'estro lirico e favoleggiante, aristocratico e sognante della scuola, le nuove esperienze di viaggio di Jacopino sono movente fondamentale nel promuovere non soltanto il suo personale '... aspetto maturo di un espressionismo tra umoresco, sarcastico e selvaggio', ma addirittura un nuovo clima espressivo, e i semi di nuovi orientamenti, per tutta la pittura della sua città. Cresce ora il clamore del riso, lo squallore del pianto, la forza dei sensi; cose che, fra le mani rustiche di un Simone dei

Jacopino
di
Francesco

Crocefissi, cadono facilmente nel comico, nel grottesco. Ma risaliranno poi al piano dei sentimenti realizzati nei momenti più intensi di Jacopo di Paolo, di Jacopo Avanzi, e soprattutto del grande Giovanni da Modena. È in questo decennio fra il 1360 e il 1370 (è il decennio, pensate, dei più teneri, dei più sottili, dei più costumati pittori 'borghesi', di Nardo e di Giotto, di Giovanni da Milano e di Tommaso da Modena, e ormai d'Altichiero) che le piccole squadre vaganti dei pittori bolognesi, da Verona a Pavia a Mantova ad Assisi, a Firenze persino, affrontano le imprese decorative con una potenza 'popolare' da tempo non più veduta: fra la stretta drammatica forza di Jacopino, la stringata concisione di 'Dalmasio' e la più rozza, ma schietta tempra di Andrea, noi sentiamo che dovrà un giorno venire a riconoscersi anche l'attività del grande anonimo del Camposanto di Pisa; che operò il più imponente trapianto, in terreno tanto diverso, del ceppo bolognese.

Francesco Arcangeli

Aggiunte a Battistello.

È certo sintomatico, a riprova di un costume di indolente quietismo della cultura del nostro tempo, che al saggio di Longhi sull'«Arte» del '15, rivelante la figura di Battistello Caracciolo non siano seguiti altri contributi critici, ove si ecettuino schematiche notazioni di inediti, e che neppure sia stata avvertita l'esigenza di pubblicare più ampia raccolta di opere o quanto meno più vasta esemplificazione dei cicli di affreschi, finora solo menzionati, e che in dolorosa dimenticanza vanno perdendosi, per le offese del tempo ed il disamore degli uomini, sulle mura pericolanti della Napoli sacra.

L'argomento connesso a tutta una serie di problemi dell'arte napoletana dei primi decenni del secolo, potrà trovare altrove ampia trattazione; per ora, nel dar notizia di alcuni inediti, occorrerà ancora richiamarci a quell'unico saggio monografico, accedendo però a qualche variante d'interpretazione, quale ci sembra che lo stesso Longhi abbia implicitamente postulato, attraverso l'espunzione, in una recente nota (in «Proporzioni», I, 1943) delle due tele di Vienna e di quella di Catania, di tre cioè delle opere più significative alla prima impostazione del problema della formazione di Battistello.

Le opere di nuova identificazione sono: 'I putti vendemianti' — su tavola — nella raccolta dell'architetto Mo-

retti, a Roma, la 'Madonna col Puttino e S. Giovannino' *Battistello* di casa Borghese, a Napoli, il bozzetto per il miracolo di S. Antonio, della chiesa di S. Giorgio dei Genovesi, in collezione Laliccia a Napoli, e infine gli affreschi nell'archivolto dell'Altare Maggiore della Cappella di S. Giacomo della Marca in S. Maria La Nova.

Le prime delle opere elencate, vanno datate nella fase più antica, intorno al 1607 e son perciò di particolare interesse: compiaciuta è la ricerca di soluzione di palese caravaggesimo e dichiarata l'adesione al mondo di fantasia del Lombardo; questo 'Bacchino vendemmiante' /*tavola 22*/, giunge come personaggio assolutamente inatteso e nuovo nella pittura napoletana di questi anni, e così le figure dell'altra tela, con la Madonna, il Puttino e S. Giovannino /*tavola 23*/, di non diverso assunto critico, ad evidenza esercitazione su di un tema caravaggesco, quale poteva esser dato dall'originale della Sacra Famiglia, ora in copia al Kaiser Friedrich Museum di Berlino, o dal gruppo centrale della Madonna del Rosario di Vienna.

Rielaborazione sapida e brillante, e di che degustato svolgimento! Le poche frutta gialline e rosse nell'angolo, il Putto tutto nudo, compresso alla mano possente della passionale vergine antonellesca, la morbosa torsione del S. Giovannino, il caprone invadente a centro pagina, le pregnanti individuazioni fisionomiche; e tutto turgido, dispiegato, vibrante, alla lenta rasata tornitura della luce.

Effettivamente Battistello 'si era profondato nella immaginativa la maniera caravaggesca' come scrisse l'ottimo De Dominicis.

Ma, all' 'immaginativa' teneva dietro, in conseguente legame, sensibilità e cultura? In breve, era di lega verace, questo suo caravaggesmo iniziale, o conservava, nel sottofondo, componenti non amalgamate?

A giudicar dal seguito, ed anche a riguardar, con queste due le altre tele del tempo più antico, appare chiaro che a Battistello mancò la possibilità, e fu soprattutto influenza ambientale, di una piana centratura del problema.

Oltre i segni di un vivace risaltar delle forme alla luce, oltre le apparenze del più sfrontato 'gusto caravaggesco' (le sforzate e malintese desunzioni letterali dal telone delle 'sette opere della Misericordia', Summa teologica del verbo nuovo) l'adesione restò programmatica ed ambigua. L'impianto del telaio luminoso, che uniformava in emergenza i primi piani, non trovò mai appoggio in altrettanto energica

Battistello scansione di profondità (né, alcuna volta l'ombra colmò, a cancellare un volto, un drappo, una figura); il raffinato rapprendersi della materia in piani semplificati non valse a dar ordine alla scardinata formulazione di particolari isolati dalla luce.

È chiaro che un tal desumere dalla pittura di Caravaggio non intendesse costituire una opposizione al manierismo napoletano di quegli anni che, del resto, soprattutto per merito del Curia e del Santafede era tutt'altro che retrivo e neppure insensibile all'attualità dei nuovi fatti di lume; voleva invece esser di questo un tentativo di ammodernamento, mediante l'adozione di un nuovo repertorio figurativo, di rinverdimento attraverso una più serrata e scarna essenzialità di linguaggio. Ma l'abito mentale restava immutato, e chiuso ai più validi portati della lezione caravaggesca — quelli che altri napoletani, e più chiaramente Passante e Guarino, avrebbero presto inteso — di maniera che la tela più vicina alle rappresentazioni del Lombardo, l'Immacolata di S. Maria della Stella, resta un greve e confuso elaborato scolastico, riscattato soltanto dalla vivacità di alcuni frammenti.

Alla luce di tali presupposti, appare chiaro il percorso delle opere della maturità, quelle cui acutamente il Basile accennava già nel 1627, assaporandone i 'gemmati smalti', a documentare ancora una volta di quali fulminanti intuizioni critiche sian capaci gli artisti.

Come la primitiva deviazione falsava il partito caravaggesco non inteso nella sua nuova quantità umana, ma quale riferimento di stile, il cursus successivo rivelava, conseguentemente, l'opposizione esplicita non soltanto alla 'pittura di valori', ma a quanto tendesse a caratteri di obiettività rappresentativa, di consentimento al soggetto, di stesura corsiva e rapida.

Se tra le due fasi va accettata la notizia del viaggio a Roma, l'incontro col carraccismo di palazzo Farnese, sarà stato per cogliere nell'aspirazione ad un trascendente ideale di bellezza classica, solo la rivelazione sprovincializzata di un purismo critico, dalle radici saldamente affondate nella cultura tradizionale.

È così che la pittura di Battistello ci apparirà nel suo aspetto più vero, idealistica ed astratta, togata e solenne, in una ossessionata ansia manieristeggiante, di colore decantato alla purezza dei preziosi, di bilanciati e metrici moduli compositivi, di studiatissimi ravvolgimenti di contorno. Negli af-

freschi inediti sopra citati (e dei quali non si pubblicano le *Battistello* fotografie perché abbisognevoli di restauro) negli altri, noti, della stessa S. Maria La Nova — Cappella di S. Michele — di S. Diego all'Ospedaletto, della Cappella dell'Assunta a S. Martino, tutti dello stesso momento stilistico, sulla volta del '30, Battistello intese e perseguì lo stile con la fervida quietudine, l'amorosa follia di un fiorentino del '500, più prossimo al Bronzino che al Caravaggio, al Pontormo che al Velasquez; e la 'Gloria di S. Gennaro' [tavola 24] nella Certosa di S. Martino, fatta di piviali marmorati, di impossibili articolazioni dei corpi, di gesti impietrati nella monumentalità imperiosa e distante del superumano, può essere indicata, suggestiva ed anacronistica, come la più alta voce di dissenso a tutto quanto rappresentasse dichiaratamente la nuova pittura seicentesca a Napoli.

Raffaello Causa

Ancora sul Giani preromantico.

È avvenuto spesso che la fama di certi artisti non ha resistito al tempo in proporzione alla fortuna di cui essi godettero in vita, anche se accanto all'attività più corrente ne esisteva un'altra più intima e di maggior peso. Gli artisti talvolta tengono in serbo dei comportamenti stagni; ma come alle navi può accadere che il totale venga allagato e affondi, così, mantenendo l'immagine, sarà solo per lo sforzo del critico-palombaro che, magari a distanza di anni, il complesso e le parti potranno riemergere.

Questo è senza dubbio il caso di Felice Giani, piemontese di San Sebastiano Monferrato, nato nel 1758, morto a Roma nel 1823, ma vissuto lungamente a Faenza, forse per l'attrazione di qualche gonnella, come fa cenno qualche memoria ormai esile, fors'anche per qualche interesse massonico legato ai fatti e alle speranze dei primi 'giacobini' del luogo. Come esprimono chiaro le date egli visse in un momento di punta per le sorti dell'arte in Europa, periodo del quale quando s'è fatta la cronistoria in senso neo-classico, di solito s'è detto tutto, o quasi. Fatto sta che quando, nel 1945, sull'impressione vaga ma convinta che dietro questa figura di pittore stesse un problema da non potersi decidere lì per lì, cercai di riattivarne la considerazione, del Giani quasi nulla si sapeva all'infuori delle notizie diligentemente raccolte dal Golfieri. Eppure egli era stato lungamente operoso, oltre che in Faenza, in altri luoghi italiani, a Roma, nel Regno Italiano e in Francia.

Giani Fu sempre sotto l'approssimativa valutazione accennata che, nel 1948, in un foglio locale, mi azzardai a scrivere: 'Non che il Giani sia comparabile all'originalità del Bonomini: eppure il congegno e la vena del suo « neo-classicismo » frizzante in artificio di pose e di acconciature, assai più gradevole di quello dell'Appiani, col macabro bonominiano hanno punti di contatto. Penso che, forse, questo sarebbe un tasto da toccare nella grave questione testé sollevata dal Longhi riguardo un Tiepolo pre-neoclassico'.

Era stata nel frattempo organizzata dal Golfieri una mostra di pittori faentini del primo ottocento, tra cui Giani, del quale l'ordinatore poco dopo scriveva: 'L'estro suo pittorico, con caratteri spiccatamente personali, da un lato continua la tradizione dei grandi decoratori cinquecenteschi, mentre precorre dall'altro certi atteggiamenti impetuosi e fantastici dei grandi romantici dell'Ottocento francese e italiano'.

Venuto poco dopo a riveder Faenza, il Longhi mostrò grande interesse per le cose del Giani, e, sotto l'impressione decisiva di un bozzetto da lui identificato qualche mese più tardi, ebbe a scrivermi (20 dicembre 1949): 'A proposito di riesumazioni: io penso con insistenza al Giani. A Parigi, sebbene egli abbia decorato le Tuileries, il suo nome è completamente dimenticato, dopo le distruzioni della Commune, nel '70. Eppure io sono sempre più convinto che la sua importanza è stata enorme nella formazione del romanticismo pittorico francese, da Géricault a Delacroix'.

Così, dopo un silenzio che datava, si può dire, dalla sua morte — ridotta essendo la memoria del Giani ad un ambiente strettamente locale — il ghiaccio era rotto. Bisognerà però subito accentare che l'oblio sulla parte sostanziale dell'opera era stato determinato dal prevalere in lui della veste di decoratore ambientale, un'attività ritenuta in qualche modo, e nonostante i successi presso il pubblico, subordinata. Qui egli non poté sottrarsi all'influsso della moda invadente, con l'aggravio che nemmeno quale autore neo-classico venne apprezzato dai colleghi, essendo bizzarra, non conforme, quasi ironica la sua pittura, quanto convinta ed ottimistica appariva quella degli altri.

Tutto ciò veniva a coincidere col fatto certo che il neoclassicismo programmatico non fece che tenere occultato per un certo tempo un rivolgimento avvenuto quasi all'insaputa di tutti, ma di pari passo con la trasformazione delle basi sociali. Se è vero che allora la circolazione pittorica fu più attiva e producente proprio in paesi, come Spagna ed

Inghilterra, politicamente meno impegnati e per gran parte *Giani* esclusi dal rivoluzionario cuore europeo, d'altro canto è una constatazione che i fermenti romantici, sbocciati allorché la caduta di Napoleone sgombrò il terreno dalle pregiudiziali auliche, erano andati maturando in un momento sensibilmente anteriore. Tutto ciò è stato molto succosamente indicato nella nota del Longhi, né giova ripeterlo.

Di questo periodo preparatorio Felice Giani è forse il migliore rappresentante. Vistolo partire da un'educazione caraccesca, tibaldiana e gandolfiana, e poi passare traverso i gradi della forzata soggettistica di maniera, noi arriveremo giusto a cogliere di lui una composizione a soggetto nettamente 'medievale', un 'Conte Ugolino nella torre', com'è inciso in litografia in un impreciso anno della sua tarda attività; o un melodrammatico tipo di 'Innominato' avanlettera, quale esce in truce posa da un altro suo disegno inciso dal collega e discepolo (ma anche antagonista!) Giuseppe Zauli, ispirato pel complesso ai 'Musicanti' di Nicolò dell'Abate nell'Universitaria di Bologna; persino, in Palazzo Ginnasi a Faenza, scopriremo qualcosa che presagisce lo Hayez. Segno dunque che del cammino, anche poco appariscente, egli ne aveva percorso, anzi precorso: una carriera che non potremo misurare dal suo curricolo di ornamentista la cui cronologia resta quasi tutta da stabilire.

Si potrà solo affermare che anche sotto quel suo mondo di mitologie correnti trapela un sangue acceso, di intemperanza quasi plebea, in contrasto con tutte le provvisorie convenzioni. Assai più che negli ornati parietali è però nei disegni, negli abbozzi ad olio su carta, nei quadretti a tempera — opere spesso dipinte per amici, e, quasi quasi, 'inter pocula' — che la sua personale visione ha modo di distinguersi, trasferendo dall'uno all'altro genere quella sua rapida intuizione espressa nella sveltezza del tocco immediato.

Ma prima sarà da dire qualcosa dei rapporti tra il Giani e la Francia, dove egli fu nel 1813, a Montmorency, nella napoleonica scuola di Belle Arti, come ricavo da una cortese comunicazione fattami da Giuseppe Raimondi (cui spetterà di illustrare i ricordi di quel soggiorno), ma certamente anche in precedenza come dichiara la sua partecipazione all'opera incisoria del 'Musée Français': in più riprese dunque. Il Golfieri ha già qui pubblicato l'importante bozzetto (indicatogli dal Longhi) per una pala il cui disegno esiste ancora a Faenza (racc. Zauli Naldi) e che, come posizione mentale, non si spiega se non riandando a rapporti col

Giani Géricault. Altri avrà modo di presentare un séguito di cose importanti, tra cui disegni, sicuramente e strettamente legati a questi e al Delacroix. Accennerò qui solo che il nesso è certo come precedente, sia per motivi di cronologia — Giani essendo più anziano — sia perché l'opera del nostro ha requisiti per dichiararsi unitaria negli intenti, portatrice com'è di un complesso culturale in posizione di sentita reviviscenza. Questa unità che sempre, e alla prima, ci fa distinguere il pittore, dai suoi inizi gandolfiani, senza quasi nulla toccare dalla radice malata Batoni-Unterbergher, questa individualità, dico, si manifesta senza interruzioni sensibili lungo il percorso, o al massimo con leggere varianti di calore.

Lo dichiara, rispetto ai più tardi svolgimenti, un'opera — finalmente datata — dell'artista ventiseienne, che m'è grato poter pubblicare per la cortese concessione del prof. Longhi. Si tratta del quadro vincitore al concorso dell'Accademia di Parma (cm. 145 × 100). Rappresenta 'Sansone e Dalila' /tavola 25/ e si trova oggi nella Galleria locale.¹ Dello stesso anno (1784) in cui Roma vedeva esposto il 'Giuramento degli Orazi' di David, il quadro, osserva il Longhi, 'è tutto fuor che Davidiano'. Cinque anni prima della caduta della Bastiglia, l'ambiguità del suo soggetto dichiara quella complessa atmosfera che, dopo le scene di storia antica preferite nel Settecento, riesce a fare di un tema biblico una cosa più adatta ai ricordi romanzati della Repubblica Romana: un tirannicidio, si direbbe, ed un presagio delle prossime nostalgie storiche. Quale distanza separa la macchina della composizione, a masse stipate di chiaroscuro in arco attorno al vasto sbattimento di chiarore, dal calibro serioso, dalla verticalità, dalla compassata misura del 'Giuramento' davidiano, è inutile rilevare. Si potrà solo asserrire con sicurezza che da questo momento, cioè dalla più giovane età del pittore, un principio di netta evocazione fantastica, di antitesi convinta alle più recenti infatuazioni 'alla romana', sfrecci decisamente quasi sotto il naso dei giudici per arrivare al traguardo di quei primi anni dell'Ottocento in cui i contatti parigini recarono a conclusione queste meditazioni. D'altro canto, e pur di fronte alle rettifiche obbligate che il Giani più avanzato più volte fu costretto a fare, contraddizione non emerge da questo quadro dove i personaggi, da Michelangelo, dal Guercino, dal Tibaldi, dai Gandolfi, dal Bigari, da tutto fuor che dalla statuaria, trag-

¹ Dobbiamo la fotografia alla gentilezza del Soprintendente alle Gallerie di Parma Prof. A. O. Quintavalle.



21 - Jacopino di Francesco: particolare dell'affresco precedente

Verona, Sant'Anastasia



Roma, raccolta Moretti

22 - Battistello: "i putti vendemmianti"



23 - Battistello: 'Madonna col Puttino e San Giovannino'

Napoli, casa Borghese



24 - Battistello: 'Gloria di San Gennaro'

Napoli, Certosa di San Martino







27 - F. Giani: 'Predica del Battista'



gono quei lineamenti immaginosi, quelle iperboli sentimentali che tra breve si cominceranno a definire 'romantiche'. *Giani*

Da tutto ciò è molto probabile ricavare che intense siano state le meditazioni del Giani su certa vena romantica sempre reperibile nel filo dell'arte italiana dal manierismo in qua. È per citare: da rinverditi spunti michelangioleschi; dal manierismo di un Rosso o di un Beccafumi, dei Carracci o del Tibaldi; da ciò che gli avranno offerto un Parmigianino, certe parti di un Magnasco, o di un Tiepolo (a proposito del quale già il Longhi aveva citato i brani che vagamente avviano al pathos del Delacroix e del Géricault); senza trascurare qualche spunto più eteroclitico: dall'Aspertini per esempio, come mi farebbero sospettare certe allegoriche figure in Palazzo Conti a Faenza, condotte in un nordiceggianti gusto di panneggiare sul capo, cosicché i volti restano incerti nell'ombra. Ecco allora anche detto perché una Musa dipinta da Giani assume subito un aspetto serio e meditabondo da Sibilla, rovescio al comunissimo e beato posare di quelle dell'Appiani, e che perciò prelude al sentimento drammatico e arcano di un Delacroix.

In questo ordine di idee, che andrà naturalmente ampliato e precisato, bisognerà a tempo debito indagare sui rapporti di vicinanza con pittori come il Bonomini (un creato di Voltaire e dell'Enciclopedismo, osservava il Raghianti), mentre altra ricerca dovrà puntare sulle relazioni di discendenza verso il Pinelli, già accennate da Valerio Mariani e dal Golfieri. Aggiungo ancora, verso certi bizzarri artisti come quel Fortunato Duranti riesumato dal Francini anni fa, su consiglio del Longhi, che ora infatti non manca di citarlo nella sua nota.

Ma ecco ora qualche altro esempio inedito e significativo del nostro Giani. Il bozzetto a tempera su legno (centimetri $32,5 \times 24,5$) con la 'Sacra Famiglia' /tavola 26 a/ riunisce in uno due motivi staccati e di diversa origine: perché se l'elegante sagoma della Madonna, robustamente definita nelle sue masse articolate chiare e scure, può vantare qualche ascendenza dal genere, tanto per dire, Parmigianino, il San Giuseppe invece, assorbito dalla grigia atmosfera del fondo riscuote la maggiore simpatia del pittore, esempio in piccolo di quelle figure arcane e quasi prive di volto che il Giani sviluppò molto bene anche in opere d'impegno e di mole discreta, come a Palazzo Gessi. Tutto ciò rientra agevolmente nello spirito crepuscolare dell'estetica che stiamo riesumando.

Interessante anche il bozzetto su carta (cm. $30,5 \times 23,5$) per una pala /tavola 26 b/, e non tanto pei modi convenzionali

Giani del gruppo centrale e del San Giovannino, quanto per la foga fluidità tecnica che, nel San Girolamo, costruisce la figura a tratti decisi di bianco che paiono rialacciare il Magnasco dei bozzetti di Pavia al Daumier quando, a colpi di spatola, dipinge il 'Pierrot' di una raccolta svizzera.

Più notevole fra tutti la tavoletta con la 'Predica del Battista' /tavola 27/, a tempera su legno (cm. 27 × 36), perché il conciso gruppo che riassume le turbe in ascolto /tavola 28/ è un vero e proprio estratto di quella società che, nata nella rivoluzione, cammina rapidamente, in quei brevi ma densi anni, verso il mondo borghese del primo ottocento, e che solo in questo rapporto italo-francese ci è dato, attraverso Giani, prevedere. Questo soggetto persino già nostalgicamente 'orientale', di un oriente napoleonico, raduna pochi ma scelti esemplari che, usciti dalla Convenzione e dal Consolato, si accingono a trapassare nel regime Luigi Filippo. Si veda quanto patetica è la posa della madre, politicamente neutrale, sul cui grembo però si rifugia un 'napoleoncino' in miniatura! D'altro canto, all'estrema destra, la tensione dello sguardo allucinato del personaggio di profilo prelude in modo deciso espressioni, ancora di là da venire, del Daumier, per esempio nelle 'Poltrone di platea'.

Tutto ciò appare tanto chiaro e probante che è inutile insistervi. Le ricerche che seguiranno non potranno che confermare, al disopra di ogni assurda pretesa nazionalistica, questi concetti preliminari: e in definitiva che questo italiano, traendo dall'inesauribile nostro repertorio, recò in Francia elementi che benissimo coincidevano coi nuovi e grandi ideali che là, e soltanto là, per l'improvvisa liberazione concettuale, per il nuovo spirito di ricerca, avrebbero saputo fruttificare.

Antonio Corbara

ANTOLOGIA DI CRITICI:

G. CASTELFRANCO: *Arte e società*.

Questa del Castelfranco, che è la più bella e sana revisione del libro, tanto discusso in Inghilterra e America, di Friedrich Antal, è quasi ignota agli storici dell'arte per essere apparsa in una rivista di politica e letteratura. Col gentile consenso del 'Ponte' le diamo luogo nella nostra 'Antologia'.

Florentine Painting and its Social Background è il titolo di un libro dell'Antal (Kegan, Londra, 1948), e non poteva esser più chiaro. L'A. pone il suo schermo mentale tra quel che è il complesso sociale, e cioè economico-politico, e il fatto artistico. Il suo compito è di registrare i raggi, quasi direi

i 'quanti di vita' che si dipartono dal I e si portano al II *Castelfranco* e ciò per i 130 anni (1300-1430) decisivi per l'arte italiana. Non è compito facile: gli storici d'arte italiana, benché in genere tutt'altro che mentalmente e politicamente retrivi, non ci si sono mai avventurati. L'Antal ne prende animo e per la sua convinta mentalità marxistica, e per la possibilità che egli ha avuto tutti questi anni di lavorare nel Warburg Institut, emigrato a Londra, si può dire, contemporaneamente a lui e che è un laboratorio attrezzato in modo impariggiabile per gli studi di rapporto tra arte e cultura. L'informazione di cui l'A. dispone è certamente imponente e il libro è degno sotto ogni aspetto di una attenta accoglienza. Ma appunto per l'importanza e la copiosità dei fatti che tratta, per il modo stesso che segue tutt'altro che ovvio e diffuso nel nostro campo di studi, questa *Florentine Painting* è un libro che ci impegnà in un complicato assieme di osservazioni e di obbiezioni. Cercherò di esporni qui appresso alcune, colla maggior brevità.

Nel campo della storia dell'arte, il condizionamento sociale assume vari e successivi aspetti: anzitutto un aspetto economico, puramente quantitativo. Una data società ha la possibilità e l'esigenza di destinare alla produzione artistica una data massa di lavoro e di ricchezza; tale massa non è sempre proporzionale a quello che noi sentiamo essere il valore artistico delle opere compiute; in ogni modo, a Firenze fu enorme, e sul volger dal due al trecento, e nel primo terzo del quattrocento. Sarebbe oltremodo interessante uno studio storico-economico sulla percentuale di ricchezza investita in questo periodo a Firenze in opere d'arte. Comunque su questo punto l'A. non porta nuovi elementi, che del resto potrebbero venir raccolti solo da storici specializzati a Firenze stessa.

In secondo luogo il condizionamento sociale dell'artista, cioè le condizioni di vita che gli vengono imposte dalla società. E qui l'A. mi sembra si sia formalizzato troppo su fatti giuridici che non hanno grande importanza: è vero che i pittori non riescono al riconoscimento della loro *arte*, che pur tentano intorno all'80 (p. 279), ma ciò è dovuto non a una loro condizione di inferiorità, ma al fatto che le 'arti' erano pur sempre organizzazioni di capitalisti a difesa dei loro capitali nell'ambito della politica dello stato, mentre gli artisti non avevano interessi capitalistici politicamente determinanti. A Firenze la popolazione si divide inevitabilmente, come in ogni società capitalistica, in grossi capitalisti, pic-

Castelfranco

coli capitalisti e operai; ricchissimi i primi, parsimoniosi i secondi, miserrimi i terzi; mentre gli artisti, benché apparentemente senza difesa e organizzazione sociale, riescono a condizioni economiche discrete, tali almeno da dare il necessario agio alla loro vita e al loro lavoro. La loro è un po' una classe fuori classe, un complesso di uomini che vengono mantenuti dalla società per compiere un lavoro ritenuto di alto decoro per la collettività, all'infuori delle divisioni politico-economiche che il resto della vita sociale impone. Gli artisti fiorentini di quest'epoca raramente si occupano di politica, sono molti, provengono da ceti diversi, borghesia intellettuale, maestri di bottega, operai, contadini; hanno rapporti onorevoli coi potenti della città, da un lato si radicano nel piccolo artigianato, dall'altro hanno fruttuosa comunità di studi con persone di cultura: gente solida, faticatrice, che si sottopone a una dura disciplina di lavoro e di selezione. La loro opera è circondata di attenzione viva e viva partecipazione da parte dei potenti della città: capi di complessi finanziari formidabili come Palla Strozzi consumano il loro tempo a sorvegliare e a fare i conti agli artisti e a provveder loro — in conclusione — le possibilità di lavoro. Non si dimentichi che già sul primo '300 Dante paragona il succedersi delle scuole di miniatura da Oderisi a Franco, e di pittura da Cimabue a Giotto, nientedimeno che al succedersi delle scuole poetiche da Guinizelli a lui, e si sa che Dante non era (né aveva invero ragione di esserlo) modesto né per sé, né per il mestiere suo di poeta.

In terzo luogo un condizionamento spirituale. Nelle civiltà di un certo sviluppo e di una certa stabilità la classe dirigente o le varie classi che lottano e si avvicendano, influiscono in innumerevoli modi sulla fantasia degli artisti; e attraverso la poesia che ha implicito un suo elemento visivo, e attraverso uno stile di atteggiamento e una moda e un gusto collezionistico, e soprattutto attraverso un assieme di desideri espressi via via nel corso delle commissioni agli artisti stessi, indicazioni di tempi e di carattere di esecuzione di essi od anche di sprezzo per opere e tendenze antipatiche. Cogliere questo suggerimento figurativo dell'ambiente sull'artista è cosa di alto interesse storico, è un effettivo cogliere una fase tra le più importanti del processo artistico, un dissipare quel senso di storia di un mondo a sé, per sé stante, tra cielo e tetti, che la storia dell'arte dà così spesso. Ma per farlo bisogna che un suggerimento figurativo sia esistito, chiaro, documentabile, che la classe dirigente ne sia stata effettivamente capace.

Quando l'A. scrive: 'poiché gli artisti del tempo erano *Castelfranco* generalmente di posizione sociale inferiore e largamente dipendenti dai loro committenti, le loro condizioni economiche e sociali influenzavano lo sviluppo dell'arte meno di quelle dei committenti, la concezione della vita dei quali era il fattore decisivo determinante l'emergenza e le interrelazioni dei vari stili' (p. 274), si rimane dubbiosi. E, soprattutto, vien da chiederci: se la *upper middle class*, cioè i grossi capitalisti, avevano una visione chiara ed effettiva della vita da imporre agli artisti, perché non cominciavano coll'esprimere con il mezzo primo che loro stessi possedevano, cioè colla parola? La *u. m. c.* o, meglio, i complessi dominanti nell'Ellade del V secolo, hanno certamente creato intorno agli scultori del tempo un ambiente figurativamente inspirato col loro deismo antropomorfico, antimostruoso, col senso di una dignità insita nella vita fisica delle cose, che poi assumerà le formulazioni filosofiche e teologiche di *vovç*, idea, logos col senso di una dignità e giustizia umana naturale, che mai deve venir meno, neanche davanti ai propri affetti più profondi, neanche davanti all'arbitrio degli Dei, o alla tragicità imperscrutabile del fato ('metti alla mia bocca, o dura anima mia, un morso d'acciaio, di pietra, soffoca le mie grida, sicché questa morte involontaria si compia in letizia' — Ercole nelle *Trachinie* —) mentalità guerriera, affinata da un vasto commercio col mondo e da una dialettica politica secolare, mentalità che ha assunto coscienza del suo valore in decenni di guerre vittoriose. Ma si ha, non fosse altro, il teatro di Sofocle, di quest'uomo dell'*u. m. c.* ateniese euormonico, conservatore, religiosissimo. E, saltando 23 secoli, quando esplode quella mirabile cosa che è il primo impressionismo, si era pur avuta digià la *Madame Bovary* (1857); rammentate le pagine di una oggettività così sensorialmente vigile, a intarsio spiccate, della festa alla Vaubyessard?

Questa *u. m. c.* fiorentina era senza dubbio prontamente intelligente dei nuovi valori, ché Donatello a poco più di 30 anni è già a grosse opere a Santa Maria del Fiore e a Orsanmichele, e Masaccio o da solo o a rimorchio di Masolino ha compiti importanti ad un'età in cui Manet o Monet non avevano neancora venduto un quadro; dirò di più, essa, come del resto tutto il popolo fiorentino, doveva sentire negli artisti, in questo artigianato intellettuale preziosissimo, la parte più emergente di quella forza di lavoro che è stata, in conclusione, l'unica grande forza di Firenze, dalla cacciata dei Bianchi al ritorno di Cosimo, ma non vediamo gusti di

Castelfranco

classe, e nemmeno a volte di famiglie e di persone, chiaramente determinati. Così Palla Strozzi, come ci rammenta lo stesso A., aiuta lo Studio fiorentino centro di studi di letteratura classica, ma dà accoglienza di gran maestro a Firenze a Gentile da Fabriano che esegue per lui la grande e preziosa *Adorazione dei Magi* quanto mai *très riches heures* del Duca di Berry, e fa da economo al Ghiberti nella seconda Porta (di compromesso, come scrive l'A., tra gotico e rinascimento) ed era suo genero Felice Brancacci che impiega Masaccio al Carmine. I Medici danno commissioni al Ghiberti e all'Angelico, ma s'impegnano in S. Lorenzo con la Sagrestia Vecchia nella prima importante e programmaticamente scoperta opera rinascimentale. Nicolò Niccoli, il raffinato e coltissimo loro amico, collezionava cammei antichi e mosaici portatili bizantini. E del resto, a Roma, secondo Vasari, Masaccio non avrebbe lavorato a S. Giovanni tra Gentile e Pisanello? Non vorrei mi si faintendesse: l'A. è consapevole di ciò e tende a distinguere verso il '420 la parte più progressiva dell'*u. m. c.*, che segue ed aiuta gli artisti rinascimentali, dall'altra ancora affezionata al gotico internazionale o a forme di compromesso, ma appunto su questa via, e poiché nemmeno i due gruppi sono chiaramente distinguibili, si finisce per ammettere un condizionamento ambientale e sociale assai lasso.

Indubbiamente una interfluenza fra classe degli artisti e *u. m. c.* vi fu; ma essa si lascia cogliere male anche con la formidabile preparazione dell'A.: romanismo, stoicismo, neoclassicismo erano tendenze diffuse, e da tempo indefinibile, e si erano rafforzate con la miglior conoscenza della letteratura latina operata nel '300; le scienze anch'esse progredivano un po' ovunque nell'Europa occidentale riattingendo alle fonti antiche, ma il problema che si poneva in sede artistica era quello di mobilitare decisamente questo patrimonio di conoscenze, di rendere attuali e creativi questi stati d'animo. Il Medioevo aveva visto innumerevoli movimenti umanistici e neoclassici, ma poi si rislittava in qualcos'altro. Bisognava addentrarsi a fondo in questa materia classica, coglierne non tanto una ispirazione figurativa, ma uno stile di comprensione, quasi direi di lettura delle cose, di tutte le cose, poetica ed ordine mentale, non filologia e retorica come era degli umanisti dei primi anni del '400. È quello che han fatto Brunelleschi, Donatello, Masaccio: alla data 1425, in cifra tonda (Sagrestia Vecchia, Geremia, Carmine) è già l'invenzione della prospettiva unico mezzo sensorio e mentale

ad un tempo di dominio dello spazio tridimensionale e cioè *Castelfranco* dello spazio, della vita umana fisica e cosciente, è il possesso pieno del vitalismo insito nell'arte classica, cioè della forma umana quale creata dalla vita stessa, volontà, che ha assunto estensione e sostanza, è già la nuova architettura, scrittura neoclassica in una simultaneità spaziale di forme geometriche fondamentali, cerchio e rettangolo. Ed ognuno di questi punti d'arrivo è inscindibilmente connesso con gli altri. Umanisti di mestiere e di diletto, lettori, traduttori dal greco, divulgatori del mondo antico, retori romaneggianti che mai mancarono in Italia, poterono, sì, formare un ambiente utile e in qualche modo favorevole ma non crearono una vera coralità; per ciò avrebbero dovuto avere ben altre voci. Questo artigianato intellettuale segna cioè una superiorità marcatissima di passo sul *bulk of the u.m.c.* (p. 324) e si trattava di uomini che si dibattevano quotidianamente con la riluttanza e il peso della pietra e del bronzo e le cui menti ci sembrerebbe che dovessero essere state prevalentemente occupate da fatti di pura immaginazione formale. È questo cioè un difficile problema di alta psicologia che andrebbe studiato; e di cui uno degli elementi è da ricercarsi nella capacità stessa dell'artigianato, nell'esigenza in lui a una conoscenza della materia e diciam pure della vita della materia, quali noi oggi, presi negli schemi fisici matematici, non sappiamo più intravvedere. E ancora Galileo, tanti anni dopo, andrà dallo studio padovano all'Arsenale di Venezia a farsi mostrare dai *maestri* norme da lui impensate, che erano in *praxi* vere leggi di fisica, quali quelle sulle proporzioni della resistenza dei solidi. L'artigianato artistico fiorentino del primo '400 che ha saputo mantenere coi suoi uomini provenienti da ceti intellettuali una capacità di studio, intravvede possibilità di realizzazioni concrete e fisiche di conglomerati intellettuali galleggianti sul pelago dell'enciclopedismo trecentesco: così l'ottica di Euclide e di Alhazen, così la conoscenza della scultura e della architettura antica e sa riflettere sulla prassi pittorica giunta sino a lui e sulla narrativa sacra figurata — l'unica che sentisse veramente nel valore soteriologico dei suoi soggetti — e sulla iconica scultorea gotica.

E nemmeno mi sembra sia stringente il rapporto posto dall'A. tra *u.m.c.* nei suoi primi decenni di dominio e l'arte di Giotto: 'In the outlook of the fourteenth-century Florentine upper bourgeoisie, whose commerce embraced the whole world and whose calculations were far-reaching, there

Castelfranco necessarily ruled a kind of rationalism, a desire and a capacity for giving full weight to material relations. This factor was more pronounced than it could be in any other part of the Christian world at that time. It implied a manner of thinking which — to put it briefly — followed naturally from the essence of capitalism, of monetary economy, a manner of thinking by which the world could be expressed in figures and controlled by intelligence' (pp. 117-118) — 'as the urban bourgeoisie became pre-eminent, the purpose of art tended to gravitate towards a humanisation of the Divine... It was natural that this class should still need a devout art, but — and it is this that is essentially new — a tranquil art, not so devout as to be too emotionally disturbing' (p. 120) — 'Obviously, a class which, despite all its religious sentiment, was so sober-minded and so close to reality as was this could find satisfaction only in a religious art which already showed a considerable degree of fidelity to nature' (p. 121) — 'The upper-middle-class rationalism of the early fourteenth century expressed itself, then, in art, in the work of Giotto, by a convincing representation of space, in an attempt to discover the true structure of the human body — though so far only rarely of the nude — in a creation of severe drapery, falling in accordance with the gravity and the relative position of the body, and in a demand for a colouring true to nature — although in Giotto's work the colouring was still superimposed on the plastic form... Giotto summarised and reduced the realism of detail, creating thereby a new, heroic, « classic » idealised style.' (p. 164).

Vorrei dire che mentre tutti noi ben comprendiamo quel che è e deve essere il razionalismo di ogni grande e fruttuosa macchina politico-finanziaria, io non vedo e non ho mai visto quale sia il razionalismo giottesco; razionalismo è quando la nostra umana ragione è costantemente e organizzativamente tesa a impossessarsi di una realtà che si presuppone disposta, o creata che dir si voglia, secondo una *ratio* concordante e simpatica colla nostra ragione; il razionalismo è e non può essere altro che conoscitivo. Perché il razionalismo divenga elemento del fatto artistico, bisogna giungere al '400, quando l'artista si propone di proseguire nella sua stessa opera, la creazione della natura, e cioè di creare un mondo che sia al tempo stesso e fantasticamente e sentimentalmente suo e foggiato secondo la ragione che *infusamente vive* (Leonardo) nel mondo fenomenico. Non è razionalismo il senso giottesco dello spazio e della plasticità dei corpi. In una certa misura

il senso delle distanze e dell'estensione delle cose è insito nella *Castelfranco* percezione umana, è nella macchina nervosa dell'uomo animale, altrimenti Ercole non potrebbe né frecciare Nesso, né abbrancare Anteo. Che questo senso sia meno o più urgente alla fantasia dell'artista non è di per sé solo fatto di minore o maggior razionalismo, sin tanto che — bene inteso — non si giunga a una legge matematica, e per tanto astratta, della disposizione delle cose nello spazio rispetto all'occhio di chi le vede, quale la prospettiva. Ma Giotto, non vuol dare un senso di conoscenza del mondo; Giotto vuole creare un extramondo, in cui si svolge la sua narrazione, che è narrazione evangelica edificatrice, quale era voluta dalla Chiesa sin dai primi secoli; in conclusione egli — e si tenga presente soprattutto Padova, l'opera sua più alta, più sicura, più leggibile, della piena maturità — crea una sintesi tra le due tradizioni illustrate cristiane a lui precedenti: la tradizione bizantina di una iconografia allusiva di grande compostezza e spazieggiatura giunta sino a Cavallini, e la tradizione espressionistica agitata e spasimata insistente in tutte le provincie dell'impero d'Oriente, dalla Cappadocia alla Macedonia, all'Ellade stessa e giunta largamente in Italia, sino a Cimabue. Egli assume l'alta compostezza della iconografia allusiva, sviluppando in essa, entro i limiti di una citazione evangelica di estrema perspicuità e pacatezza, i valori drammatici, cioè di azione e di sostanza plastica, della figura. Egli mobilita su raggio amplissimo i suoi talenti e la sua esperienza; egli assimila tutto un nuovo repertorio figurativo dalla scultura pisana e da Arnolfo (e sembra quasi riesca a intravvedere di là da essi il gotico classico francese) ma invece dell'*horror vacui* che il rilievo pisano mostra, almeno dal pulpito di Siena al secondo pulpito di Giovanni, immagina il suo spazio, che è, in conclusione, la distensione melodica bizantina, alla quale è stato imposto un minimum di umana e intuibile vivibilità. Mentre Cavallini mosaicista plasma le sue figure in una smagliante materia musiva, ma pur sempre ombreggiando con sopracolori, cioè coi colori stessi delle parti in luce insuriti, Giotto, a Padova, ombreggia con altro colore, nota musicale di timbro oltre che di altezza diversa, luce anch'esso. Il suo non è né un colore 'superimposed on the plastic form', né luce riflessa, ma luce che costituisce la sostanza stessa dei corpi. C'è, in fondo, molto di dugentesco in Giotto e benché certi rapporti insufficientemente dimostrabili si siano ormai retoricizzati e logorati, è indubbio che questa sobrietà realistica, in un taglio narrativo nitido e di

Castelfranco

ampio ritmo, ci rammenta il Dante degli episodi, dei mirabili poemi drammatici in breve della *Divina Commedia*, e il suo lieto e distinto e spontaneamente parsimonioso contatto sensorio col mondo ci rammenta il grande messaggio francescano, per il quale la natura non è caduta coll'uomo nella schiavitù della corruzione, come per S. Paolo, ma è via patente all'amore divino. Al di là dell'*Amor vulnus et languor* di S. Bernardo e del giovane Dante, al di là dell'amore tomistico che è conoscenza, Giotto sembra risolvere la faticata antitesi dugentesca nell'amore che è visione. Ma Dante non è *u.m.c.*, anzi proprio di quella piccola aristocrazia colta e problematica che l'*u.m.c.* aveva logorato e, in quanto al misticismo francescano, l'*u.m.c.* tendeva a soffocarlo, d'accordo colla Chiesa Romana, coi peggiori e più criminosi sistemi polizieschi. E tutta questa fantasia alta e serena, concreta ed assorta, che è in Giotto, non ha rapporto colla novellistica e la narrazione storica che cresce intorno all'*u.m.c.* fiorentina del primo trecento.

Ma sinora, evidentemente, ho fatto qui la parte dell'avvocato del diavolo verso un libro che pur stimo ed apprezzo. È che i due fatti più alti dell'arte italiana in questo secolo decisivo — Giotto e la triade Brunelleschi, Donatello e Masaccio — che vien spontaneo di seguire primi nell'interpretazione dell'A., sono proprio quelli nei quali la creatività individuale ha più operato, per i quali è più impressionante questo fenomeno italiano di una civiltà di inventiva grandissima che si esprime prevalentemente nelle arti figurative. Ma ove questo impeto creativo si faccia minore, e gli elementi di una cultura e quindi di una socialità vicina agli artisti si facciano più pressanti, il metodo dell'A. diviene chiaramente più fruttuoso. La ricerca iconografica, la storia del carattere illustrativo dei soggetti trattati, assumono maggior valore. Del resto egli giustamente scrive nella sua prefazione: '... gli elementi tematici offrono una immediata transazione alla visione generale della vita, alla filosofia, da cui derivano le pitture in questione. Opere d'arte considerate così non sono più isolate; siamo penetrati al di là degli elementi formali e abbiamo toccato qualcosa di più profondo, la concezione della vita.' (p. 4).

Così l'A. analizza minutamente nei suoi soggetti la pittura da dopo Giotto al primo '400 senza quell'impazienza che spesso si è avuta verso l'indubbio minor valore di essa a confronto delle due epoche fra cui si inserisce. E insiste su temi che ci sono apparsi tante e tante volte, senza che ne

approfondissimo il significato: come la *Madonna dell'Umiltà* *Castelfranco* — cioè la Madonna seduta a terra, su un cuscino —, l'*Imago Pietatis* — Cristo emergente dal sarcofago —; la nuova iconografia della *Natività* nella quale il Bambino giacente è adorato dalla madre, riconnettendoli alla acuta religiosità dell'epoca, a scrittori religiosi, quali lo Pseudo Bonaventura e Iacopone, o a personalità religiose di alta importanza, quali Santa Brigida. Questo riacutizzarsi del senso di umiltà e affettuosità nel tema figurativo è dovuto — secondo l'A. — alle tendenze della piccola borghesia, la *lower middle class*. E ciò mentre più stringente e evidente si fa l'influenza ecclesiastica e soprattutto dell'ordine domenicano verso la metà del secolo sottilmente penetrante nella vita toscana: il conservatorismo dogmatico domenicano si allinea e in qualche modo si fonde alle tendenze di ingenuo ed affettivo simbolismo della *l.m.c.*, e se il dettaglio naturalistico è accolto con curiosa attenzione, non si cerca una illusione naturalistica dell'intera scena (p. 189). Oltre che a Firenze, a Pisa. Così il Traini 'arcaico' quando il soggetto è rituale, ma acutamente narrativo nelle composizioni del Camposanto (p. 188); Nardo di Cione arcaico ieratico, bidimensionale (p. 190); Andrea Orcagna di una *unusual exactness* (p. 191) e la sua *Pala Strozzi* opera costruita concisivamente, nella quale, nonostante una forte suggestione di plasticità, si ha un gottismo divenuto *flat and decorative*. Ed anche nelle grandi pagine di teologia domenicana del Cappellone degli Sanguoli di Andrea da Firenze, in dettagli realistici quale la figura di Tubalcain, nel descrittivismo facile delle carole di danzatrici, delle anime in forme e vesti di fanciulle accolte in Paradiso, si ha questo gusto illustrativo piccolo borghese. E nota l'A. come nella apoteosi di S. Tommaso la composizione ha tono severamente ieratico, mentre nel Governo della Chiesa predomina, appunto, questo senso divagatamente illustrativo (p. 250); ma, l'A. giustamente aggiunge, sarebbe eccessivamente semplice chiamare la prima composizione ecclesiastica e la seconda popolare; ché i due tipi di composizione sorgono da mentalità strettamente imparentate. Sono questi gli anni della rivolta dei Ciompi, pur sempre, benché domata, una prova della vitalità della piccola borghesia e delle classi operaie; e poco dopo si hanno i grandi affreschi di Agnolo Gaddi a S. Croce, dove l'emergenza del dettaglio, l'evidenza di tipi caratteristici popolani nelle scene, la affollata vivacità ed a volte un certo richiamo diagonale tra gruppi, e contrasto e giuoco di distanze, rimangono

Castelfranco in un 'certain late-Gothic and disjointed conception of space' (p. 204). Come poco dopo in Spinello, negli affreschi del quale a S. Miniato 'scorci, intersezioni, diagonal recession ed un particolare chiaroscuro a lui caro non riescono ad una vera unità spaziale, ma spesso incoraggiano una certa confusione pittorica, a late-Gothic dismemberment of space', (p. 209).

Ma le pagine che l'A. dedica all'arte dell'inoltrato e tardo '300 costituiscono buona parte dell'opera e dense di osservazioni, di richiami a fatti storici, culturali, religiosi non si lasciano sunteggiare. Non è questa dell'A. un'opera il cui contenuto si presti ad essere riesposto in poche pagine, è un'opera che piuttosto dovrebbe trovare da noi una adeguata cura di traduzione, sia pur previo un certo sfoltimento e rordinio per mano dello stesso autore. Così, solo poche parole posso io qui dedicare a quello che è uno dei temi meglio e più pazientemente svolti, alle sopravvivenze aristocratiche nella mentalità fiorentina; poiché la lotta dell'*u.m.c.* contro l'aristocrazia aveva fini puramente di governo, ben presto uomini di origine aristocratica si riaffacciano a posti eminenti, mentre elementi dell'*u.m.c.* si fanno proprietari di terre e di castelli e riassumono in qualche modo titoli cavallereschi ('cavalieri del popolo'), e si fanno stemmi e genealogie e prendono il gusto dei tornei. Sono la minor potenza, rispetto a Firenze, della *u.m.c.* senese (p. 177), la maggior pressione intorno ad essa della nobiltà feudale, i rapporti con la Francia ove l'*u.m.c.* era ancora meno autonoma e potente e d'altro lato il gravitar più deciso intorno ad essa della piccola borghesia, i fatti che, secondo l'A., condizionano nell'arte senese la maggior religiosità, la minore attrazione verso un'arte secolare-razionalistica, il suo maggior goticismo (p. 177). Ed è col filone del gusto aristocraticizzante fiorentino che, mecenate Palla Strozzi, negli anni già della prima affermazione rinascimentale, giunge a Firenze Gentile da Fabriano. E con molta franchezza l'A. ne afferma gli stretti rapporti coll'arte dei Fratelli di Limbourg, ponendo tipograficamente a raffronto l'*Adorazione Strozzi* con la pagina di ugual soggetto delle *Très Riches Heures*, non so se già seguendo o comunque affiancandosi a R. Longhi la cui nota su Gentile nei *Fatti di Masolino e di Masaccio* è una pagina acutissima. E l'A. definisce assai bene questo stile di Gentile, in cui il dettaglio è di un realismo eccezionale, ma non appoggiato a una illusione spaziale, sì che la costruzione stessa delle figure come reali unità organiche si fa impossibile. Ma che Gentile da Fabriano sia rimasto in fondo estraneo al corpo

della pittura fiorentina risulta, seppure non esplicitamente *Castelfranco* affermata come da Longhi, anche nell'opera dell'A., che egli passa a Lorenzo Monaco, notando anzitutto l'estranità l'uno dall'altro (p. 315). Ma per Lorenzo Monaco si pone all'A. un complesso di problemi, di come egli poté muovendo dall'arte senese più emozionale divenire realmente un esponente di influenze franco-borgognone a Firenze (pp. 315-316); com'egli con un'arte che era ispirata e guidata dal movimento dell'Osservanza, alla cui regola apparteneva, può divenire artista tipico aristocratico del primissimo '400 fiorentino. La risposta è nella stessa via della pittura gotica sul principio del '300, via che muove da Giotto a Simone Martini e da Simone Martini in Francia; è nell'aristocraticismo dell'*u.m.c.* fiorentina, che le rendeva bene accetti i gusti tardo gotici assimilati da Lorenzo Monaco, nell'astratta e ascetica religiosità del moto dell'Osservanza, che l'*u.m.c.* sentiva innocuo, senza possibilità democratiche e che quindi appoggiava. Questo di Lorenzo Monaco sarebbe in conclusione il gotico della piccola borghesia, mentre quello di Gentile è il gotico aristocratico. Complessa e interessante è l'analisi dell'iconografia di Lorenzo Monaco e condotta con vigile attenzione, verso gli stessi valori estetici, ma nell'assieme sia lui che il Ghiberti ne escono un po' come anime dell'Antipurgatorio, *spiriti lenti*, che non sanno correre al monte a purgarsi lo scoglio; temo che a chi legga questo libro non si imponga, in conclusione, la singolare e autentica importanza di Lorenzo Monaco, che riesce a portare su un'arte pur evolutissima, quale il tardo gotico franco-borgognone, una monumentalità linearistica e una decisione di ritmo primo 300, e ciò senza scorie, in una unità iconica formidabile, in una materia gemmea, in una plastica esatta e profonda. E il termine di classe *medio-borghese*, che l'A. usa per lui e per il Ghiberti (p. 340), ci sembra, ancora una volta, inadeguato, ché un'arte di conguaglio fra devotionalismo trecentesco e tardo gotico poteva, in via di ordinaria amministrazione, fermarsi a prodotti di livello incomparabilmente inferiore, tanto più che l'ambiente fiorentino era piuttosto remoto dall'arte e dalla civiltà francese in quegli anni, né si era a quella complessa posizione mentale deuteromedioevale di melodici deformatori di Dio, da cui muove il grande gotico. Così del Ghiberti la 1^a porta e le statue contemporanee se corrispondono in qualche modo alla mentalità classicoide, conservatrice e lussuosa degli oligarchi, creano pur tutto un mondo in cui un ritmo scoperto goticissimo, di alto canto, si nutre di

Castelfranco sostanza plastica classica, di una gravitazione e di una fisicità entro i suoi limiti di perfetta illusione. Non si ha quindi un'arte di compromesso, come l'A. qualifica la 2^a porta (p. 342), con espressione che non vorrei per chi legge un po' disattento debordasse anche alla 1^a: davanti alla *Tentazione di Gesù*, alla *Trasfigurazione*, al *Gesù che cammina sulle acque*, agli *Evangelisti* della 1^a porta nulla urge al Geremia e allo Zuccone. I problemi del classicismo donatelliano saranno, sì, più complessi e più scotenti, ma comunque altri. Lorenzo Monaco e il Ghiberti costituiscono quello che potremmo chiamare il periodo *edenico* dell'arte fiorentina, periodo breve ma luminosissimo al quale non è ancora stata data una distinzione e un giusto rilievo, almeno nella media cultura storico-artistica.

Forse ho valicato troppo spesso i limiti dei problemi posti in questa *Florentine Painting*; ma tra l'A. e chi ha letto il suo libro come l'ho letto io si impegna un dialogo che è — ovvio bisticcio — dialettico, e cioè *in nuce* l'eterna dialettica tra necessità e libertà, tra ambiente e artista, tra gli uomini e l'uomo. Perché in ogni atto umano, per quanto possa apparire necessitato dal complesso in cui l'uomo è inserito, è pur sempre un margine — chiamiamolo così — di libertà e di assoluta personalità; sentir lo spessore e la consistenza di tale margine è il compito più squisito e più difficile di chi si occupa della vita umana, passata presente o futura, teoreticamente o politicamente, nel senso lato della parola. E proprio noi, volti alla storia dell'arte, cioè all'attività umana ove appunto questo margine è maggiore, non ritengo ci si debba prospettare il momento dialettico della necessità, se non riopponendolo costantemente al momento della libertà. È la libertà che l'artista sa avere in sé quella che lo porta oltre i *desiderata*, ad anno o a miglio, dalla società che lo circonda, ben più lontano e nelle radici della sua ispirazione e nella sua stessa azione artistica sugli altri uomini; sì che egli esprime, sì, le aspirazioni di una società ma di una società che si evolve e che raccoglie nella sua evoluzione l'impulso stesso della creazione dell'artista. L'artista opera quindi al di là dei suoi stessi limiti cronometrici, in un futuro di cui egli stesso è componente creatrice. Da ciò il volto, quasi diremmo, profetico della grande arte, da ciò il suo essere non nella *societas* ma nella *humanitas*.

APPUNTI

CAMILLE PIZZARRO: *Lettres à son fils Lucien présentées avec l'assistance de Lucien Pissarro par JOHN REWALD* (Paris, Albin Michel, 1950).

Finalmente, l'edizione nell'originale francese delle cinquecento e più lettere di Camille Pissarro; già pubblicate in inglese durante la guerra, a New York e a Londra, ma ora accresciute di parecchie risposte del figlio, morto nel 1944, e di più copiose note dell'infaticabile Rewald. Dietro le quinte della sincerità casalinga — le lettere sono indirizzate al figlio prediletto che abitava a Londra, ove attendeva soprattutto all'incisione e all'illustrazione di libri nella cerchia post-morrisiana dei suoi amici Shannon e Ricketts — è tutta la storia della pittura francese che vi si ripercorre dall' '83 al 1903, anno di morte del decano dell'impressionismo. Storia scritta involontariamente; ma, per nostra fortuna, dal carattere più puro e schietto fra tutti i compagni d'arte, anche maggiori di lui; senza che mai, neppur nei pochi casi di indignazione momentanea, stinga il livore.

1883-1903. Cioè, specificando, dai giorni in cui Pissarro accompagna i primi passi di Gauguin e, subito dopo, viene a parteggiare per il divisionismo di Seurat, abbandonando il suo semplice credo naturalistico-panteistico tra zoliano e courbetiano e separandosi pro tempore dai suoi vecchi compagni con l'apostrofe: 'romantiques, va!'. Ma, ben presto, il graduale ritorno alla vecchia fede che si manifesterà in mille modi. Nei tanti avvertimenti al figlio, sempre più raggirato dalle spire della stilizzazione anglosassone ('Méfie-toi des préraphaélites!', 1891); nella rinnovata attenzione a ogni mostra dei vecchi camerati: di Monet, 1891; di Cézanne, 1895, allestita dal giovane Vollard e di cui è qui una raffigurazione vivissima; nella diffidenza verso la 'Revue Blanche' cui facevano capo i 'néos' (e così si compiace, nel 1896, del primo fiasco di Bonnard come 'nabi'); nella confutazione del libro di Signac che vantava per i 'neoimpressionisti' una fittizia discendenza dal Delacroix; nelle lanciate contro i critici che mollano o sbandano, come Huysmans e Geffroy; nelle obbiezioni al libro del Dewhurst sull'Impressionismo, riducendo ai suoi limiti il precedente inglese in un passo che, per sodezza critica, è da riferire: 'Turner, Constable, tout en nous servant, nous ont confirmé que ces peintres n'avaient pas compris l'analyse des ombres, qui, chez Turner, est toujours un parti pris d'effet, un trou. Quant à la division des tons, Turner nous a confirmé sa valeur comme procédé, mais non comme justesse ou nature (1903)'; nelle soddisfazioni, quasi postume, per i troppo tardi riconoscimenti (mostre personali, sala dell'impressionismo all'esposizione centennale del 1900, primi contatti con Meyer Graefe e Cassirer). Ma qui non si può dir tutto, perché tutto, di quegli anni d'arte, sfila nel libro che sarà di lettura comune e, si spera, anche di lievito morale per ogni artista moderno.

Su un altro punto, infatti, mi vorrei fermare. Per ignoranza schietta, o per residui di ragionare astrattivo, quante volte non si sente ripetere anche da noi, in particolare da critici di sinistra, che gli impressionisti non possono che rispecchiare la struttura borghese del secondo Impero e della terza Repubblica? Che essi siano stati invece radicalmente 'antiborghesi' e, in arte, rivoluzionari, è provato da un cumulo di eventi, fra cui, primo, che sarebbero tutti finiti d'inedia ove alcuni astuti mercanti non avessero provveduto a sfamarli con le briciole del grasso banchetto borghese. Ma più probante ancora è qui il caso di Pissarro, uomo dichiaratamente di sinistra, anche in politica. Ove non bastasse, c'è

Pissarro da rilevare in queste sue lettere la piena coscienza e qualche volta la capacità nei paralleli artistico-sociali. Ricorre di continuo il suo convincimento che la cancrena della borghesia cominci col secondo Impero e che nulla possa arrestarla. Guai, perciò, agli artisti decadenti, stilizzanti, arcaizzanti, da Gauguin ai Nabis. Essi gli appaiono come dei veri, e, qualche volta consapevoli, reazionari. L'aggancio è indubbiamente delicato, ma si riascoltino questi passaggi contro Gauguin: 'Je lui reproche d'avoir chipé cela aux Japonais et aux peintres bizantins et autres, je lui reproche de ne pas appliquer sa synthèse à notre philosophie moderne qui est absolument sociale, antiautoritaire e anti-mystique. Là est la gravité de la question. C'est un retour en arrière. Gauguin n'est pas un voyant, c'est un malin qui a senti un retour de la bourgeoisie en arrière, par suite des grands idées de solidarité qui germent dans le peuple — idée inconsciente, mais féconde et la seule légitime! — Les symbolistes sont dans le même cas! Qu'en penses-tu? Aussi, il faut les combattre comme la peste.' E, pochi mesi dopo, quando de Bellio trovava talento nel Gauguin pittore, non nello scultore, scriveva al figlio: 'Pourquoi? N'est-ce point le même fond de réaction? C'est un signe de ce temps, mon cher. La bourgeoisie inquiète... sent le besoin de ramener les peuples aux croyances supersticieuses. De là ce remue-ménage de symbolistes religieux, socialisme religieux, art idéiste, occultisme, Boudhisme etc. etc. Ce Gauguin a senti le mouvement...'.

I due brani, un po' ingenui, sono del 1891 e restano importanti. In quei mesi Pissarro sta leggendo Proudhon, ma la lotta riprende nel 1896, appoggiata dalla penna di Mirbeau che scriveva l'articolo sui 'Symbolo-catholico-primitifs' intitolato 'Botticelli proteste!', e del quale il Rewald riproduce (e noi lo seguiamo) questo passo allegro: 'Quand on se sent incapable de créer selon les lois de la nature et le sens de la vie, il faut bien se donner l'illusion des prétextes et rechercher des excuses. Alors, on invente des théories, des techniques, des écoles, des rythmes. On est mystique, mystico-larviste, mystico-vermicelliste... est-ce que je sais?'.

Ma troppo altro ci sarebbe da ricavare dal libro. Per esempio, sulla progrediente cultura retrospettiva di Pissarro: dalle prime citazioni degli egiziani, di certi antichi, di Holbein e di Ingres, a quelle, più tardi, di Greco, di Goya, dei grandi paesisti olandesi del Seicento. Il libro si chiude poco innanzi la morte del pittore, nei primi mesi del 1903. Non vi risulta che l'ultima generazione, crescente in quei giorni (basti dire, Matisse), abbia avuto comunicazioni col vecchione impressionista. Solo attraverso un referto del figlio Rodolfo che lavorava allora nel Sud, alle Martigues, ci giunge questo episodio che tocca i giovani del 1902: 'Il me raconte qu'ils sont en compagnie d'un élève de Cormon; ce garçon est extraordinaire, il fait des quantités d'études sur nature par le procédé en usage dans les écoles. De cette façon, il arrive à couvrir des quantités de bouts de toile. Il ne tient aucun compte de l'air, de la lumière, et il peint tout en brun uniforme! dans le Midi! Quand il a ainsi fait quantité de ces croquis, il commence son tableau de salon, une toile de deux mètres, après avoir fait, par le moyen de la photographie, le motif qui lui convient! Epatant, hein? Il aura pour cela une médaille et sera sacré grand peintre...'.

Si direbbe, un aneddoto insignificante di pompierismo, nell'anno 1902; ma il bello è apprendere dalla nota infallibile del Rewald che quel 'garçon extraordinaire' era Francis Picabia.

r. l.

ORFEO

IL TESORO DELLA LIRICA UNIVERSALE
interpretato in versi italiani

Antologia a cura di

VINCENZO ERRANTE ed EMILIO MARIANO

Le origini, l'Età Classica, l'Età di Mezzo,
la Nuova Età Classica, il Romanticismo,
l'Ottocento, l'Età Moderna,
l'Età Contemporanea.



SEICENTO Poeti lirici di oltre QUARANTA idiomi
diversi, antichi e moderni - CENTOSESSANTA
Traduttori italiani, la maggior parte contemporanei

REPERTORIO BIOGRAFICO CRITICO BIBLIOGRAFICO

raccolta di note informative essenziali su ogni Lirico, considerato nel suo significato in rapporto alla letteratura ed alla storia del suo Paese: ne risulta una storia lineare della Lirica.

Per ampiezza, quest'opera non
trova precedenti in Europa, né in America

Un volume in 8º piccolo, di circa 1800 pagine, in
carta Oxford, rilegato, sopracoperta a colori L. 6000

SANSONI - FIRENZE

PROPORZIONI

VOLUME III

MISCELLANEA DI STUDI DI STORIA DELL'ARTE

in onore di

PIETRO TOESCA

RACCOLTI A CURA DI ROBERTO LONGHI

*In 4° piccolo, pp. 230, 246 tav., con 342 illustrazioni in nero e 1 a colori L. 8000
Hanno collaborato a questo volume:*

Pico Cellini, Bartolomeo Nogara, Guglielmo Matthiae, Gaetano Panazza, Ernst Kitzinger, Federico Zeri, Hans G. Gronau, Cesare Gnudi, Giuseppe Fiocco, Bernardo Degenhart, Giovanni Mariacher, André Chastel, Antonio Corbara, John Pope-Hennessy, Ferdinando Bologna, Raffaello Causa, Philip Pouncey, Gino Chierici, Giorgio Castelfranco, Gian Alberto Dell'Acqua, Valerio Mariani, Luigi Grassi, Guglielmo Suida, Augusta Ghidiglia Quintavalle, Armando Ottaviano Quintavalle, Wart Arslan, Giuliano Briganti, René Jullian, Noemi Gabrielli, Rodolfo Pallucchini, Roberto Longhi.

SANSONI - FIRENZE

ILARIA TOESCA

ANDREA E NINO PISANI

*in 4° piccolo, pp. 90, 163 illustrazioni
in nero, rilegato, L. 4000*

Acutissimo esame stilistico delle opere dei due Maestri che conduce a illuminate discriminazioni e ad una netta caratterizzazione delle loro individualità artistiche.

PAOLO VACCARINO

NANNI

*Con una presentazione di Roberto Longhi
in 4° grande, XVI-56 pp., 147 tavole
f. t. in grande formato, rilegato, L. 6000.*

Appassionata rivalutazione di tutta l'opera dello scultore fiorentino Nanni di Antonio di Banco.

RODOLFO SIVIERO

**Seconda Mostra Nazionale
delle opere d'arte recuperate in Germania**

Prefazione del Ministro della Pubblica Istruzione

*in 4° grande, pp. 28, 218 tavole in nero a piena pagina, 4 tavole a sei colori,
rilegatura in tela con sopracoperta figurata, custodia cartone L. 8000*

Sessanta capolavori illustrati a traverso particolari d'insospettabile bellezza.